Mijail Bajtin

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento

El contexto de François Rabelais



Esta obra clásica del filósofo ruso y teórico de la literatura Mijaíl Bajtin (1895-1975) examina el humor popular y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, especialmente en el mundo del carnaval, como se muestra en las novelas de François Rabelais. En opinión de Bajtin, el espíritu de la risa y la irreverencia que prevalecía en la época del carnaval es la cualidad dominante del arte de Rabelais. El trabajo de ambos, Bajtín y Rabelais, surge de una época de revolución, y cada uno refleja un sentido particularmente abierto del texto literario. Por tanto, el carnaval, con su énfasis en lo terrenal y lo grotesco, significó la destrucción simbólica de la cultura oficial y la autoridad y la afirmación de la renovación popular. Bajtín evoca el carnaval como una forma especial de vida creativa, con su propio espacio y tiempo.

Escrito en la Unión Soviética en la década de 1930, pero publicado allí por primera vez sólo en 1965, el libro de Bajtin es a la vez una importante contribución a la poética de la novela y una condena sutil de la degeneración de la revolución rusa en la ortodoxia estalinista. Uno de los textos esenciales de un teórico que se ha convertido en una referencia importante en el pensamiento contemporáneo

La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento es una lectura esencial para cualquier persona interesada en los problemas del lenguaje y el texto y en la interpretación cultural.



Mijail Bajtin

La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento

El contexto de François Rabelais

ePub r1.0

Titivillus 14.07.18

Título original: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*
Mijail Bajtin, 1965
Traducción: Julio Forcat & César Conroy

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Introducción

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En nuestro país, Rabelais es el menos popular, el menos estudiado, el menos comprendido y estimado de los grandes escritores de la literatura mundial.

No obstante, Rabelais está considerado como uno de los autores europeos más importantes. Bélinsky[1] lo ha calificado de genio, de «Voltaire» del siglo XVI, y estima su obra como una de las más valiosas de los siglos pasados. Los especialistas europeos acostumbran a colocarla —por la fuerza de sus ideas, de su arte y por su importancia histórica— inmediatamente después de Shakespeare, e incluso llegan a ubicarlo a la par del inglés. Los románticos franceses, sobre todo Chateaubriand y Hugo, lo tenían por uno de los genios más eminentes de la humanidad de todos los tiempos y pueblos. Se le ha considerado, y se le considera aún, no sólo como un escritor de primer orden, sino también como un sabio y un profeta. He aquí un juicio significativo de Michelet: «Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la *corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los bufones*.

»Y a través de esos *delirios*, aparece con toda su grandeza el genio del siglo y su *fuerza profética*. Donde no logra descubrir, acierta a entrever, anunciar y dirigir. Bajo cada hoja de la floresta de los sueños se ven frutos que recogerá el *porvenir*. Este libro es una *rama de oro*»[2].

Es evidente que los juicios y apreciaciones de este tipo son muy relativos. No pretendemos decidir si es justo colocar a Rabelais a la par de Shakespeare o por encima o debajo de Cervantes, etc. Por lo demás, el lugar histórico que ocupa entre los creadores de la nueva literatura europea está indiscutiblemente al lado de Dante, Boccacio, Shakespeare y Cervantes. Rabelais ha influido poderosamente no sólo en los destinos de la literatura y la lengua literaria francesa, sino también en la literatura mundial (probablemente con tanta intensidad como Cervantes). Es también indudable que fue *el más democrático* de los modernos maestros literarios. Para nosotros, sin embargo, su cualidad principal es la de estar más profundamente ligado que los demás a las fuentes *populares* (las que cita Michelet son exactas, sin duda, pero distan mucho de ser exhaustivas); el conjunto de estas fuentes determinaron su sistema de imágenes tanto como su concepción artística.

Y es precisamente ese peculiar carácter popular y, podríamos decir, radical de las imágenes de Rabelais lo que explica que su porvenir sea tan excepcionalmente rico, como correctamente señala Michelet. Es también este carácter popular el que explica «el aspecto no literario» de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido. Rabelais ha rechazado estos moldes mucho más categóricamente que Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época. Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas, decididamente

hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo.

De ahí la soledad tan especial de Rabelais en el curso de los siglos siguientes: es imposible llegar a él a través de los caminos trillados que la creación artística y el pensamiento ideológico de la Europa burguesa, siguieron a lo largo de los últimos cuatro siglos. Y si bien es cierto que en ese tiempo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, es imposible, en cambio, hallar una comprensión total, claramente formulada, de su obra.

Los románticos, que redescubrieron a Rabelais, como a Shakespeare y a Cervantes, no supieron encontrar su centro y no pasaron por eso de una maravillada sorpresa. Muchos son los comentaristas que Rabelais ha rechazado y rechaza aún; a la mayoría por falta de comprensión. Las imágenes rabelesianas incluso ahora siguen siendo en gran medida enigmáticas.

El único medio de descifrar esos enigmas, es emprender un estudio en profundidad de sus *fuentes populares*. Si Rabelais se nos presenta como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos, podemos en cambio afirmar que, frente al rico acervo actualizado de la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras *las imágenes rabelesianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular*.

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, pata ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de

nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura *cómica* popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.

Ciertamente, Rabelais es difícil. Pero, en recompensa, su obra, descifrada convenientemente, permite iluminar la cultura cómica popular de varios milenios, de la que Rabelais fue el eminente portavoz en la literatura. Sin lugar a dudas, su novela puede ser la clave que nos permita penetrar en los espléndidos santuarios de la obra cómica popular que han permanecido incomprendidos e inexplorados. Pero antes de entrar en ellos, es fundamental conocer esta clave.

La presente introducción se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales.

Como hemos dicho, la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiados de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época prerromántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto. Incluso en esas condiciones, la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética

burguesa contemporáneas. Esto nos permite afirmar, sin exageración, que la profunda originalidad de la antigua cultura cómica popular no nos ha sido revelada.

Sin embargo, su amplitud e importancia eran considerables en la Edad Media y en el Renacimiento. El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.

Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);

2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;

3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).

Estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí.

Vamos a definir previamente cada una de las tres formas.

Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales

propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la «fiesta de los bobos» (*festa stultorum*) y la «fiesta del asno»; existía también una «risa pascual» (*risus paschalis*) muy singular y libre, consagrada por la tradición. Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las «fiestas del templo», que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias «sabias», etc.). La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los «tontos» asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.). Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica; así, para el desarrollo de una fiesta, la elección de reinas y reyes de la «risa».

Estas formas rituales y de espectáculo organizadas a la manera cómica y consagradas por la tradición, se habían difundido en todos los países europeos, pero en los países latinos, especialmente en Francia, destacaban por su riqueza y complejidad particulares. Al analizar el sistema rabelesiano de imágenes dedicaremos un examen más completo y detallado a las mismas.

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las

ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Medía pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes.

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos. Hace muy poco que los especialistas del folklore comienzan a interesarse en los ritos y mitos cómicos[3].

Pero en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales». Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores. Así, por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto. Pero

cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas —algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.

Es el caso de los regocijos carnavalescos de la Antigüedad, sobre todo las saturnales romanas, así como de los carnavales de la Edad Media, que están evidentemente muy alejados de la risa ritual que conocía la comunidad primitiva.

¿Cuáles son los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos de la Edad Media, y, ante todo, cuál es su naturaleza, es decir su modo de existencia?

No se trata por supuesto de ritos religiosos, como en el género de la liturgia cristiana, a la que están relacionados por antiguos lazos genéricos, El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana.

Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento *de juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma

puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.

De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.

La idea del carnaval ha sido observada y se ha manifestado de forma muy sensible en las saturnales romanas, que eran experimentadas como un retorno efectivo y completo (aunque provisorio) al país de la edad de oro. Las tradiciones de las saturnales sobrevivieron en el carnaval de la Edad Media, que representó, con más plenitud y pureza que otras fiestas de la misma época, la idea de la renovación universal. Los demás regocijos de tipo carnavalesco eran limitados y encarnaban la idea del carnaval en una forma menos plena y menos pura; sin embargo, la idea subsistía y se la concebía como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial).

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada.

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval). Los bufones y payasos, como por ejemplo el payaso Triboulet, que actuaba en la corte de Francisco I (y que figura también en la novela de Rabelais), no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario (a semejanza de los cómicos que luego interpretarían Arlequín, Hans Wurst, etc.). Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.

En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia.

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos

cómicos de la Edad Media. Todas esas formas presentaban un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma (de allí los nombres franceses de *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht*). La línea genética que une estas formas a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad, y que incluyen en su ritual el elemento cómico, es más esencial aún.

Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una *forma primordial* determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los «ejercicios» de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas *fiestas*. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los *medios* y condiciones indispensables, sino del mundo de los *objetivos superiores* de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta.

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la

renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta.

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, este carácter festivo, es decir la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.

En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado. En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la *verdadera* naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla

parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.

A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnavalesca del mundo. El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y el real

se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo.

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico, del cual encontraremos numerosas muestras en Rabelais.

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que incluimos las saturnales) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria,

como un «mundo al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular.

En la presente introducción, nos hemos limitado a tratar muy rápidamente las formas y los símbolos carnavalescos, dotados de una riqueza y originalidad sorprendentes. El objetivo fundamental de nuestro estudio es hacer asequible esta lengua semiolvidada, de la que comenzamos a perder la comprensión de ciertos matices. Porque ésta es, precisamente, la lengua que utilizó Rabelais. Sin conocerla bien, no podríamos comprender realmente el sistema de imágenes rabelesianas. Recordemos que esta lengua carnavalesca fue empleada también, en manera y proporción diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo; y también por la «literatura de los bufones alemanes». (*Narrenliteratur*), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen y otros. Sin conocer esta lengua es imposible conocer a fondo y bajo todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y del barroco. No sólo la literatura, sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidas por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos.

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnavalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y

es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.

Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular. Los estudios que se le han consagrado incurren en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo (designando así a Rabelais como autor exclusivamente satírico) o como una risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de

profundidad y fuerza. Generalmente su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo.

Pasamos ahora a la segunda forma de cultura cómica popular: las obras verbales en latín y en lengua vulgar. No se trata de folklore (aunque algunas de estas obras en lengua vulgar puedan considerarse así). Esta literatura está imbuida de la cosmovisión carnavalesca, utilizaba ampliamente la lengua de las formas carnavalescas, se desarrollaba al amparo de las osadías legitimadas por el carnaval, y en la mayoría de los casos estaba fundamentalmente ligada a los regocijos carnavalescos, cuya parte literaria solía representar[4]. En esta literatura, la risa era ambivalente y festiva. A su vez esta literatura era una literatura festiva y recreativa, típica de la Edad Media.

Ya dijimos que las celebraciones carnavalescas ocupaban un importante lugar en la vida de las poblaciones medievales, incluso desde el punto de vista de su duración: en las grandes ciudades llegaban a durar tres meses por año. La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco. No sólo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctos teólogos se permitían alegres distracciones durante las cuales se desprendían de su piadosa gravedad, como en el caso de los «juegos monacales» (*Joca monacorum*), título de una de las obras más apreciadas de la Edad Media. En sus celdas de sabio escribían tratados más o menos paródicos y obras cómicas en latín.

La literatura cómica medieval se desarrolló durante todo un milenio y aún más, si consideramos que sus comienzos se remontan a la antigüedad cristiana. Durante este largo

período, esta literatura sufrió cambios muy importantes (menos sensibles en la literatura en lengua latina). Surgieron géneros diversos y variaciones estilísticas. A pesar de todas las diferencias de época y género, esta literatura sigue siendo —en diversa proporción— la expresión de la cosmovisión popular y carnavalesca, y sigue empleando en consecuencia la lengua de sus formas y símbolos.

La literatura latina paródica o semiparódica está enormemente difundida. Poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico.

La risa influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso.

Una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano (Coena Cypriani)*, invirtió con espíritu carnavalesco las Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios). Esta parodia estaba autorizada por la tradición de la *risa pascual (risus paschalis)* libre; en ella encontramos ecos lejanos de las saturnales romanas. Otra obra antigua del mismo tipo, *Vergilius Maro grammaticus*, es un sabihondo tratado semiparódico sobre la gramática latina, como también una parodia de la sabiduría escolástica y de los métodos científicos de principios de la Edad Media. Estas dos obras inauguran la literatura cómica medieval en latín y ejercen una influencia preponderante sobre sus tradiciones y se sitúan en la confluencia de la Antigüedad y la Edad Media. Su popularidad ha persistido casi hasta la época del Renacimiento. Como consecuencia, surgen dobles paródicos de los elementos del culto y el dogma religioso. Es la denominada *parodia sacra*, uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval.

Sabemos que existen numerosas liturgias paródicas (*Liturgia de los bebedores, Liturgia de los jugadores*, etc.), parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas (como el Padre Nuestro, el Ave María, etc.), de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas, etc. Se escribieron testamentos paródicos, resoluciones que parodiaban los concilios, etc. Este nuevo género literario casi infinito, estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la Iglesia. Había una parte escrita que existía bajo la égida de la «risa pascual» o «risa navideña» y otra (liturgias y plegarias paródicas) que estaba en relación directa con la «fiesta de los tontos» y era interpretada en esa ocasión.

Además, existían otras variedades de la literatura cómica latina, como, por ejemplo, las disputas y diálogos paródicos, las crónicas paródicas, etc. Sus autores debían poseer seguramente un cierto grado de instrucción —en algunos casos muy elevado—. Eran los ecos de la risa de los carnavales públicos que repercutían en los muros de los monasterios, universidades y colegios.

La literatura cómica latina de la Edad Media llegó a su apoteosis durante el apogeo del Renacimiento, con el *Elogio de la locura* de Erasmo (una de las creaciones más eminentes del humor carnavalesco en la literatura mundial) y con las *Cartas de hombres oscuros (Epistolae obscurorum virorum)*.

La literatura cómica en lengua vulgar era igualmente rica y más variada aún. Encontramos en esta literatura escritos análogos a la *parodia sacra*: plegarias paródicas, homilías (denominados *sermones alegres* en Francia), canciones de Navidad, leyendas sagradas, etc. Sin embargo, lo predominante eran sobre todo las parodias e imitaciones

laicas que escarnecen al régimen feudal y su epopeya heroica.

Es el caso de las epopeyas paródicas de la Edad Media que ponen en escena animales, bufones, tramposos y tontos; elementos de la epopeya heroica paródica que aparecen en los *cantators*, aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico), etc. Se escriben novelas de caballería paródicas, tales como *La mula sin brida* y *Aucassin y Nicolette*. Se desarrollan diferentes géneros de retórica cómica: varios «debates» carnavalescos, disputas, diálogos, «elogios» (o «ilustraciones»), etc. La risa carnaval replica en las fábulas y en las piezas líricas compuestas por *vaguants* (escolares vagabundos).

Estos géneros y obras están relacionados con el carnaval público y utilizan, más ampliamente que los escritos en latín, las fórmulas y los símbolos del carnaval. Pero es la dramaturgia cómica medieval la que está más estrechamente ligada al carnaval. La primera pieza cómica —que conservamos— de Adam de la Halle, *El juego de la enramada*, es una excelente muestra de la visión y de la comprensión de la vida y el mundo puramente carnavalescos; contiene en germen numerosos elementos del futuro mundo rabelesiano. Los milagros y moralejas son «carnavalizados» en mayor o menos grado. La risa se introduce también en los misterios; las diabluras-misterios, por ejemplo, poseen un carácter carnavalesco muy marcado. Las gangarillas son también un género extremadamente «carnavalizado» de fines de la Edad Media.

Hemos tratado superficialmente en estas páginas algunas de las obras más conocidas de la literatura cómica, que pueden mencionarse sin necesidad de recurrir a comentarios especiales. Esto bastará para plantear escuetamente el problema. Pero en lo sucesivo, a medida

que analicemos la obra de Rabelais, nos detendremos con más detalle en esos géneros y obras, y en otros géneros y obras menos conocidos.

Seguiremos ahora con la tercera forma de expresión de la cultura cómica popular, es decir con ciertos fenómenos y géneros del vocabulario familiar y público de la Edad Media y el Renacimiento. Ya dijimos que durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria. Era un contacto familiar y sin restricciones.

Como resultado, la nueva forma de comunicación produjo nuevas formas lingüísticas: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas desusadas, etc. Es muy conocida la existencia de fenómenos similares en la época actual. Por ejemplo, cuando dos personas crean vínculos de amistad, la distancia que las separa se aminora (están en «pie de igualdad») y las formas de comunicación verbal cambian completamente: se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse la una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el *vientre* (gesto carnavalesco por excelencia), no necesitan pulir el lenguaje ni evitar los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes, etc.

Pero aclaremos que este contacto familiar en la *vida ordinaria* moderna está muy lejos del contacto libre y familiar que se establece en la plaza pública durante el carnaval popular. Falta un elemento esencial: el carácter universal, el clima de fiesta, la idea utópica, la concepción

profunda del mundo. En general, al otorgar un contenido cotidiano a ciertas fiestas del carnaval, aunque manteniendo su aspecto exterior, se llega en la actualidad a perder su sentido interno profundo. Recordemos de paso que ciertos elementos rituales antiguos de fraternidad sobrevivieron en el carnaval, adoptando un nuevo sentido y una forma más profunda. Ciertos ritos antiguos se incorporaron a la vida práctica moderna por intermedio del carnaval, pero perdieron casi por completo la significación que tenían en éste.

El nuevo tipo de relaciones familiares establecidas durante el carnaval se refleja en una serie de fenómenos lingüísticos. Nos detendremos en algunos.

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas. Desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje y consideradas como fórmulas fijas del mismo género del proverbio. Por lo tanto, puede afirmarse que las groserías son una clase verbal especial del lenguaje familiar. Por su origen no son homogéneas y cumplieron funciones de carácter especialmente mágico y encantatorio en la comunicación primitiva.

Lo que nos interesa más especialmente son las groserías blasfematorias dirigidas a las divinidades y que constituían un elemento necesario de los cultos cómicos más antiguos. Estas blasfemias eran ambivalentes: degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban. Y son precisamente estas blasfemias ambivalentes las que determinaron el carácter verbal típico de las groserías en la comunicación familiar carnavalesca. En efecto, durante el carnaval estas groserías cambiaban considerablemente de sentido, para convertirse en un fin en sí mismo y adquirir así

universalidad y profundidad. Gracias a esta metamorfosis, las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnavalesca.

Desde muchos puntos de vista, los *juramentos* son similares a las groserías. También ellos deben considerarse como un género verbal especial, con las mismas bases que las groserías (carácter aislado, acabado y autosuficiente). Si inicialmente los juramentos no tenían ninguna relación con la risa, al ser eliminados de las esferas del lenguaje oficial, pues infringían sus reglas verbales, no les quedó otro recurso que el de implantarse en la esfera libre del lenguaje familiar. Sumergidos en el ambiente del carnaval, adquirieron un valor cómico y se volvieron ambivalentes.

Los demás fenómenos verbales, como por ejemplo las obscenidades, corrieron una suerte similar. El lenguaje familiar se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. A pesar de su heterogeneidad originaria, estas palabras asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron sus antiguas funciones, adquirieron un tono cómico general, y se convirtieron, por así decirlo, en las chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo.

Nos detendremos a su debido tiempo en los demás aspectos originales del lenguaje familiar. Señalemos, como conclusión, que este lenguaje ejerció una gran influencia en el estilo de Rabelais.

Acabamos de pasar revista a las tres principales fuentes de expresión de la cultura cómica popular de la Edad Media. Los fenómenos que hemos analizado ya han sido estudiados por los especialistas (sobre todo la literatura cómica en lengua vulgar). Pero han sido estudiados en forma aislada, totalmente desligados de su seno materno, esto es de las formas rituales y los espectáculos carnavalescos, por lo cual

no se tuvo en cuenta la unidad de las cultura cómica popular en la Edad Media. *Todavía no han sido planteados los problemas de esta cultura*.

Por esta razón no se comprendió la concepción cómica del mundo, única y profundamente original, que está detrás de la diversidad y la heterogeneidad de estos fenómenos, que sólo representan su aspecto fragmentario.

Por eso aún no se ha descubierto la esencia de estos fenómenos, que fueron estudiados únicamente desde el punto de vista de las reglas culturales, estéticas y literarias de la época moderna, sin ubicarlos en la época a la que pertenecen. Fueron, por el contrario, *modernizados*, lo que explica por qué fueron interpretados erróneamente. El tipo particular de imágenes *cómicas*, unitario en su diversidad y característico de la cultura popular de la Edad Media no ha sido comprendido, por ser totalmente ajeno a los tiempos modernos (sobre todo al siglo XIX). Daremos a continuación una definición preliminar.

Se suele destacar el predominio excepcional que tiene en la obra de Rabelais *el principio de la vida material y corporal*: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la «carne» y el «vientre» (Víctor Hugo, por ejemplo). Otros le reprocharon su «fisiologismo grosero», su «biologismo» y su «naturalismo», etc. Los demás autores del Renacimiento tuvieron inclinaciones literarias análogas, aunque menos fuertes (Bocaccio, Shakespeare y Cervantes). Algunos lo interpretaron como una «rehabilitación de la carne» típica de la época, surgida como reacción al ascetismo medieval. A veces se pretendió considerarlo como una manifestación típica de la vida burguesa, es decir del interés material del *homo economicus* en su aspecto privado y egoísta.

Las explicaciones de este tipo son sólo formas de *modernización* de las imágenes materiales y corporales de la literatura del Renacimiento; se le atribuyen significaciones estrechas y modificadas de acuerdo al sentido que la «materia», y el «cuerpo» y la «vida material» (comer, beber, necesidades naturales, etc.) adquirieron en las concepciones de los siglos siguientes (sobre todo el siglo XIX).

Sin embargo, las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional dé *realismo grotesco*.

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter

cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo.

El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un *carácter positivo y afirmativo*. El centro, capital de estas, imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico (aclararemos más tarde el sentido de estas afirmaciones). La abundancia y la universalidad determinan a su vez el carácter *alegre y festivo* (no cotidiano) de las imágenes referentes a la vida material y corporal. El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la «buena comida». Este rasgo subsiste considerablemente en la literatura y el arte del Renacimiento, y sobre todo en Rabelais.

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Es el caso, por ejemplo, de la *Coena Cipriani (La Cena de Cipriano)* que hemos mencionado, y de otras parodias latinas de la Edad Media extraídas de la Biblia, de los evangelios y de otros textos sagrados. En ciertos diálogos cómicos muy populares en la Edad Media, como, por ejemplo, los que sostienen Salomón y Marcoul, hay un contrapunto entre las máximas salomónicas, expresadas con un tono grave y elevado, y las máximas jocosas y

pedestres del bufón Marcoul referidas todas premeditadamente al mundo material (beber, comer, digestión, vida sexual[5]). Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes. Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballerescos que aparecen en el Don Quijote están inspiradas en la tradición del realismo grotesco.

La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición, que se remonta al *Vergilius grammaticus*, se extiende a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento y subsiste aún oralmente en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico.

No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas «nobles» de la literatura y el arte medieval. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.

¿Cuál es el carácter que asumen estas *degradaciones* típicas del realismo? Responderemos sucintamente por ahora, ya que el estudio de las obras de Rabelais nos permitirá, en los capítulos siguientes precisar, ampliar y profundizar nuestra concepción al respecto.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo»

poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*.

Por eso la parodia medieval no se parece en nada a la parodia literaria puramente formal de nuestra época.

La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora. Por eso la parodia como género y la

degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria. Las degradaciones (paródicas y de otro tipo) son también muy características de la literatura del Renacimiento, que perpetúa de esta forma las mejores tradiciones de la cultura cómica popular (de modo particularmente completo y profundo en Rabelais). Pero ya en esta época el principio material y corporal cambia de signo, se vuelve paulatinamente más estrecho y su naturalismo y carácter festivo se atenúan. Pero este proceso sólo está en su comienzo aún en esta época, como lo demuestra claramente el ejemplo de *Don Quijote*.

La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza productora y *regeneradora* de la tierra y el cuerpo. Es la prolongación de la línea grotesca, Pero al mismo tiempo el principio material y corporal comienza a empobrecerse y a debilitarse. Entra en estado de crisis y desdoblamiento y las imágenes de la vida material y corporal comienzan a adquirir una vida dual.

La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las ideas del banquete y de la fiesta.

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e

insensible; el «caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc. El alegre principio regenerador existe todavía, aunque en forma atenuada, en las imágenes pedestres de los molinos de viento (gigantes), los albergues (castillos), los rebaños de corderos y ovejas (ejércitos de caballeros), los venteros (castellanos), las prostitutas (damas de la nobleza), etc.

Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino (episodio del combate con los odres de vino), etc.

Este es el sentido primordial y carnavalesco de la vida que aparece en las imágenes materiales y corporales en la novela de Cervantes. Es precisamente este sentido el que eleva el estilo de su realismo, su universalismo y su profundo utopismo popular.

Pero, con todo, los cuerpos y los objetos comienzan a adquirir en Cervantes un carácter privado y personal, y por lo tanto se empequeñecen y se domestican, son rebajados al nivel de accesorios inmóviles de la vida cotidiana individual, al de objetos de codicia y posesión egoísta. Ya no es lo inferior positivo, capaz de engendrar la vida y renovar, sino un obstáculo estúpido y moribundo que se levanta contra las aspiraciones del ideal. En la vida cotidiana de los

individuos aislados las imágenes de lo «inferior» corporal sólo conservan su valor negativo, y pierden casi totalmente su fuerza positiva; su relación con la tierra y el cosmos se rompe y las imágenes de lo «inferior» corporal quedan reducidas a las imágenes naturalistas del erotismo banal. Sin embargo, este proceso sólo está en sus comienzos en Cervantes.

Este aspecto secundario de la vida que se advierte en las imágenes materiales y corporales, se une al primero en una unidad compleja y contradictoria. Es la vida noble, intensa y contradictoria de esas imágenes lo que otorga su fuerza y su realismo histórico superior. Esto constituye el drama original del principio material y corporal en la literatura del Renacimiento: el cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular.

En la conciencia artística e ideológica del Renacimiento, esta ruptura no ha sido aún consumada por completo; lo «inferior» material y corporal cumple aún sus funciones significadoras, y degradantes, derrocadoras y regeneradoras a la vez. Los cuerpos y las cosas individualizados, «particulares», se resisten a ser dispersados, desunidos y aislados; el realismo del Renacimiento no ha cortado aún el cordón umbilical que los une al vientre fecundo de la tierra y el pueblo. El cuerpo y las cosas individuales no coinciden aún consigo mismo, no son idénticos a sí mismos, como en el realismo naturalista de los siglos posteriores; forman parte aún del conjunto corporal creciente del mundo y sobrepasan por lo tanto los límites de su individualismo; lo privado y lo universal están aún fundidos en una unidad contradictoria. La visión carnavalesca del mundo es la base profunda de la literatura del Renacimiento.

La complejidad del realismo renacentista no ha sido aún aclarada suficientemente. Son dos las concepciones del mundo que se entrecruzan en el realismo renacentista: la primera deriva de la cultura cómica popular; la otra, típicamente burguesa, expresa un modo de existencia preestablecido y fragmentario. Lo que caracteriza al realismo renacentista es la sucesión de estas dos líneas contradictorias. El principio material del crecimiento, inagotable, indestructible, superabundante y eternamente riente, destronador y renovador, se asocia contradictoriamente al «principio material» falsificado y rutinario que preside la vida de la sociedad clasista.

Es imprescindible conocer el realismo grotesco para comprender el realismo del Renacimiento, y otras numerosas manifestaciones de los períodos posteriores del realismo. El campo de la literatura realista de los tres últimos siglos está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco, fragmentos que a veces, a pesar de su aislamiento, son capaces de cobrar su vitalidad. En la mayoría de los casos se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución. Únicamente a través de la comprensión del realismo grotesco es posible comprender el verdadero valor de esos fragmentos o de esas formas más o menos vivientes.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo*

y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma.

Su actitud con relación al tiempo, que está en la base de esas formas, su percepción y la toma de conciencia con respecto a éste durante su desarrollo en el curso de los milenios, sufren como es lógico una evolución y cambios sustanciales. En los períodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes aún primitivas se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son los componentes de esta vida productora. La noción implícita del tiempo contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica.

Pero es evidente que las imágenes grotescas no permanecen en ese estadio primitivo. El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los fenómenos sociales e históricos; su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias, que surge con excepcional vigor en el Renacimiento.

Sin embargo, incluso en este estadio, y sobre todo en Rabelais, las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética

de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. *La nueva concepción histórica* que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo.

Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan *ancianas embarazadas* cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas embarazadas ríen[6]. Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la

agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro. Esto es particularmente evidente con respecto al período arcaico del grotesco.

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Es siempre un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados. Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo.

En contraste con las exigencias de los cánones modernos, el cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja —se acentúa la proximidad al vientre y a la tumba—. Pero en sus límites, los dos cuerpos se funden en uno solo. La individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro de él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse.

Además, ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente-o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo «inferior» absoluto, como un principio que absorbe y da a

luz, como una tumba y un seno corporales, como un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud.

Estas son, simplificadas, las líneas directrices de esta concepción original del cuerpo. Esta alcanza su perfección en la obra genial de Rabelais, en tanto que en otras obras literarias del Renacimiento se debilita y se diluye. La misma concepción preside el arte pictórico de Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo. Elementos de la misma se encuentran ya en los frescos y los bajorrelieves que decoraban las catedrales y a veces incluso las iglesias rurales de los siglos XII y XIII[7].

Esta imagen del cuerpo ha sido desarrollada en diversas formas en los espectáculos y fiestas populares de la Edad Media; fiestas de los bobos, cencerradas, carnavales, fiesta del Cuerpo Divino en su aspecto público y popular, en las diabluras-misterios, las gangarillas y las farsas. Esta era la única concepción del cuerpo que conocía la cultura popular y del espectáculo.

En el dominio de lo literario, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo. Esta concepción estructura las imágenes del cuerpo en la enorme masa de leyendas y obras asociadas a las «maravillas de la India» y al mar céltico y sirve también de base a las imágenes corporales en la inmensa literatura de las visiones de ultratumba, en las leyendas de gigantes, en la epopeya animal, las fábulas y bufonadas alemanas.

Además esta concepción del cuerpo influye en las groserías, imprecaciones y juramentos, de excepcional importancia para la comprensión de la literatura del realismo grotesco.

Estos elementos lingüísticos ejercieron una influencia organizadora directa sobre el lenguaje, el estilo y la construcción de las imágenes de esa literatura. Eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con

franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen y sus funciones con las demás formas de «degradación» y «reconciliación con la tierra» pertenecientes al realismo grotesco renacentista. Las groserías y obscenidades modernas han conservado las supervivencias petrificadas y puramente negativas de esta concepción del cuerpo. Estas groserías, o el tipo de expresiones tales como «vete a…» humillan al destinatario, de acuerdo con el método grotesco, es decir, lo despachan al lugar «inferior» corporal absoluto, a la región genital o a la tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo.

En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro; dentro de los sistemas significantes y de valores de las nuevas lenguas esas expresiones están totalmente aisladas (también lo están en la organización del mundo): quedan los fragmentos de una lengua extranjera en la que antaño podía decirse algo, pero que ahora sólo expresa insultos carentes de sentido. Sin embargo, sería absurdo e hipócrita negar que conservan no obstante un cierto encanto (sin ninguna referencia erótica por otra parte). Parece dormir en ellas el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías. Nunca se ha planteado correctamente el problema de su indestructible vitalidad lingüística.

En la época de Rabelais las groserías y las imprecaciones conservaban aún, en el dominio de la lengua popular de la que surgió su novela, la significación integral y sobre todo su polo positivo y regenerador. Eran expresiones profundamente emparentadas con las demás formas de degradaciones, heredadas del realismo grotesco, con los disfraces populares de las fiestas y carnavales, con las imágenes de las diabluras y de los infiernos en la literatura

de las peregrinaciones, con las imágenes de las gangarillas, etc. Por eso estas expresiones podían desempeñar un rol primordial en su obra.

Es preciso señalar especialmente la expresión estrepitosa que asumía la concepción grotesca del cuerpo en las peroratas de feria y en la boca del cómico en la plaza pública en la Edad Media y en el Renacimiento. Por estos medios, esta concepción se transmitió hasta la época actual en sus aspectos mejor conservados: en el siglo XVII sobrevivía en las farsas de Tabarin, en las burlas de Turlupin y otros fenómenos análogos. Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folklórico sobrevive hasta hoy (por atenuado y desnaturalizado que sea su aspecto) en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria.

Esta concepción, de la que acabamos de dar una introducción preliminar, se encuentra evidentemente en contradicción formal con los cánones literarios y plásticos de la Antigüedad «clásica[8]» que han sido la base de la estética del Renacimiento.

Esos cánones consideran al cuerpo de manera completamente diferente, en otras etapas de su vida, en relaciones totalmente diferentes con el mundo exterior (no corporal). Dentro de estos cánones el cuerpo es ante todo algo rigurosamente acabado y perfecto. Es, además, algo aislado, solitario, separado de los demás cuerpos y cerrado. De allí que este canon elimine todo lo que induzca a pensar en algo no acabado, todo lo relacionado con su crecimiento o su multiplicación: se cortan los brotes y retoños, se borran las protuberancias (que tienen la significación de nueva vástagos y yemas), se tapan los orificios, se hace abstracción del estado perpetuamente imperfecto del cuerpo y, en general, pasan desapercibidos el alumbramiento, la concepción y la agonía. La edad preferida

es la que está situada lo más lejos posible del seno materno y de la tumba, es decir, alejada al máximo de los «umbrales» de la vida individual. El énfasis está puesto en la individualidad acabada y autónoma del cuerpo en cuestión. Se describen sólo los actos efectuados por el cuerpo en el mundo exterior, actos en los cuales hay fronteras claras y destacadas que separan al cuerpo del mundo y los actos y procesos intracorporales (absorción y necesidades naturales) no son mencionados. El cuerpo individual es presentado como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido.

Estas son las tendencias primordiales de los cánones de la nueva época. Es perfectamente comprensible que, desde este punto de vista, el cuerpo del realismo grotesco les parezca monstruoso, horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la «estética de la belleza» creada en la época moderna.

En nuestra introducción, así como en nuestros capítulos siguientes (sobre todo el capítulo V), nos limitaremos a comparar los cánones grotesco y clásico de la representación del cuerpo, estableciendo las diferencias que los oponen, pero sin hacer prevalecer al uno sobre el otro. Aunque, como es natural, colocamos en primer plano la concepción grotesca, ya que ella es la que determina la concepción de las imágenes de la cultura cómica popular en Rabelais: nuestro propósito es comprender la lógica original del canon grotesco, su especial voluntad artística. En el dominio artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto en la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada. La tarea de los historiadores y teóricos de la literatura y el arte consiste en recomponer ese canon, en

restablecer su sentido auténtico. Es inadmisible interpretarlo desde el punto de vista de las reglas modernas y ver en él sólo los aspectos que se apartan de estas reglas. El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema.

No interpretamos la palabra «canon» en el sentido estrecho de conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano. Es posible comprender el canon clásico dentro de esta acepción restringida en ciertas etapas de su evolución, pero la imagen grotesca del cuerpo no ha tenido nunca un canon de este tipo. Su naturaleza misma es anticanónica. Emplearemos la acepción «canon» en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida corporal). En el arte y la literatura del pasado podemos observar dos tendencias, a las que podemos adjudicar convencionalmente el nombre de cánones grotesco y clásico.

Hemos definido aquí esos dos cánones en su expresión pura y limitada. Pero en la realidad histórica viva, esos cánones (incluso el clásico) nunca han sido estáticos ni inmutables, sino que han estado en constante evolución, produciendo diferentes variedades históricas de lo clásico y lo grotesco. Además, siempre hubo entre los dos cánones muchas formas de interacción: lucha, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones, Esto es válido sobre todo para la época renacentista, como lo hemos señalado. Incluso en Rabelais, que fue el portavoz de la concepción grotesca del cuerpo más pura y consecuente, existen elementos del canon clásico, sobre todo en el episodio de la educación de Gargantúa por Pornócrates, y en el de Théléme. En el marco de nuestro estudio, lo más importante

es la diferencia capital entre los dos cánones en su expresión pura. Centraremos nuestra atención sobre esta diferencia.

Hemos denominado convencionalmente «*realismo grotesco*» al tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones. Discutiremos a continuación la terminología elegida.

Consideremos en primer lugar el vocablo «grotesco». Expondremos la historia de este vocablo paralelamente al desarrollo del grotesco y su teoría.

El método de construcción de imágenes procede de una época muy antigua: lo encontramos en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte preclásico de los griegos y los romanos. No desaparece tampoco en la época clásica, sino que, excluido del arte oficial, continúa viviendo y desarrollándose en ciertos dominios «inferiores» no canónicos: el dominio de las artes plásticas cómicas, sobre todo las miniaturas, como, por ejemplo, las estatuillas de terracota que hemos mencionado, las máscaras cómicas, silenos, demonios de la fecundidad, estatuillas populares del deforme Thersite, etc.; en las pinturas de los jarrones cómicos, por ejemplo, las figuras de sosias cómicos (Hércules, Ulises), escenas de comedias, etc.; y también en los vastos dominios de la literatura cómica relacionada de una u otra forma con las fiestas carnavalescas; en el drama satírico, antigua comedía ática, mimos, etc. A fines de la Antigüedad, la imagen grotesca atraviesa una fase de eclosión y renovación, y abarca casi todas las esferas del arte y la literatura. Nace entonces, bajo la influencia preponderante del arte oriental, una nueva variedad de grotesco. Pero como el pensamiento estético y artístico de la Antigüedad se había desarrollado en el sentido de la tradición clásica, no se le ha dado al sistema de imágenes grotescas una denominación general y permanente, es decir

una terminología especial; tampoco ha sido ubicado ni precisado teóricamente.

Los elementos esenciales del realismo se han formado durante las tres fases del grotesco antiguo: arcaico, clásico y post-antiguo. Es un error considerar al grotesco antiguo sólo como un «naturalismo grosero», como se ha hecho a veces. Sin embargo, la fase antigua del realismo grotesco no entra en el marco de nuestro estudio[9]. En los capítulos siguientes trataremos sólo los fenómenos que han influido en la obra de Rabelais.

El realismo grotesco se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento.

En esta época, precisamente, aparece el término «*grotesco*», que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó «*grottesca*», un derivado del sustantivo italiano «*grotta*» (gruta). Un poco más tarde, las mismas decoraciones fueron descubiertas en otros lugares de Italia. ¿Cuáles son las características de este motivo ornamental?

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o anímales) dentro de un universo perfecto y estable; se

metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia.

Se percibe en ese juego ornamental una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística; esta libertad, además, es concebida como una alegre osadía, un caos sonriente. Y es indudable que Rafael y sus alumnos comprendieron y transmitieron con justeza el tono alegre de esta decoración al pintar las galerías del Vaticano a imitación del estilo grotesco[10].

Esa es la característica fundamental del motivo ornamental romano al que se designó por primera vez con esa palabra inédita, considerándolo un fenómeno novedoso. Su sentido era muy limitado al principio. En realidad, la variedad del motivo ornamental romano encontrado era sólo un fragmento (un resto) del inmenso universo de la imagen grotesca que existió en todas las etapas de la Antigüedad y que continuó existiendo en la Edad Media y en el Renacimiento. Ese fragmento reflejaba los rasgos característicos de este inmenso universo, lo que aseguraba la vitalidad futura del nuevo término y su extensión gradual al universo casi ilimitado del sistema de imágenes grotescas.

Pero la ampliación del sentido del vocablo se realizó muy lentamente, sin una conciencia teórica clara acerca de la originalidad y la unidad del mundo grotesco. El primer intento de análisis teórico, o, para ser más precisos, de simple descripción y apreciación del grotesco, fue el de Vasari, quien, sobre la base de un juicio de Vitruvio (arquitecto romano que estudió el arte de la época de Augusto) emitió un juicio desfavorable sobre el grotesco. Vitruvio, a quien Vasari cita con simpatía, condenó la nueva moda «bárbara» que consistía en «pintarrajear los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del

mundo de los objetos»; en otras palabras, condenaba el estilo grotesco desde el punto de vista de posiciones clásicas, como una violación brutal de las formas y proporciones «naturales».

Esta era también la opinión de Vasari, opinión que predominaría durante mucho tiempo. Iniciada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió una comprensión más profunda y amplia del grotesco.

En los siglos XVII y XVIII, mientras el canon clásico reinaba en los dominios del arte y la literatura, el grotesco, ligado a la cultura cómica popular, estaba separado de la última y se reducía al rango del cómico de baja estofa o caía en la descomposición naturalista a que nos hemos referido. En esta época (para ser precisos, a partir de la segunda mitad del siglo XVII) asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivos de las formas de los ritos y espectáculos carnavalescos populares. Por una parte se produce una *estatización* de la vida festiva, que pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo *cotidiano*, es decir que queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar. Los antiguos privilegios de las fiestas públicas se restringen cada vez más. La cosmovisión carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir, comienza a transformarse en simple humor festivo. La fiesta *casi* deja de ser la segunda vida del pueblo, su renacimiento y renovación temporal. Hemos destacado el adverbio «casi» porque en realidad el principio festivo popular carnavalesco es indestructible. Reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura.

Hay un aspecto que debemos señalar. La literatura de esos siglos no estará ya sometida a la influencia directa de la debilitada cultura festiva popular. La cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas siguen

viviendo y transmitiéndose únicamente en la tradición literaria, sobre todo en la tradición literaria del Renacimiento.

El grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria. Se produce una cierta *formalización* de las imágenes grotescas carnavalescas, lo que permite a diferentes tendencias utilizarlas con fines diversos. Pero esta formulación no es únicamente exterior: la riqueza de la forma grotesca y carnavalesca, su vigor artístico y heurístico, generalizador, subsiste en todos los acontecimientos importantes de la época (siglos XVII y XVIII): en la *commedia dell'arte* (que conserva su relación con el carnaval de donde proviene), en las comedias de Moliere (emparentadas con la *commedia dell'arte*), en la novela cómica y las parodias del siglo XVII, en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot (*Las joyas indiscretas y Jacobo el Fatalista*), en las obras de Swift y en varias más. En estos casos, a pesar de las diferencias de carácter y orientación, la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. Pero la comprensión *teórica* clara y precisa de la unidad de los aspectos que abarcan el término *grotesco* y de su carácter artístico específico progresa muy lentamente. Por otra parte, esta palabra tuvo sus dobletes: «arabesco» (aplicado en un sentido ornamental) y «burlesco» (aplicado en un sentido literario). A raíz del punto de vista clásico

reinante en la estética, esta comprensión teórica era imposible.

En la segunda mitad del siglo XVIII se producen cambios fundamentales en el campo literario y estético. En Alemania se discute vehementemente el personaje de Arlequín, que entonces figuraba obligatoriamente en todas las representaciones teatrales, incluso en las más serias. Gottsched y los demás representantes del clasicismo pretendían erradicar a Arlequín del escenario «serio y decente», y lograron su propósito por un tiempo. Lessing, por el contrario, salió en defensa de Arlequín.

El problema, restringido en apariencia, era mucho más amplio y contenía disyuntivas de principio: ¿podía admitirse dentro de la estética de la belleza y lo sublime elementos que no respondían a esas reglas?, ¿podía admitirse el grotesco? Justus Moser dedicó un pequeño estudio (publicado en 1761) a este problema: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk Komischen (Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico)*. Arlequín en persona hablaba en defensa del grotesco. Moser destaca que Arlequín es un personaje aislado de un microcosmos al que pertenecen Colombina, el Capitán, el Doctor, etc., es decir el mundo de la *commedia dell'arte*. Este mundo posee una integridad y leyes estéticas especiales, un criterio propio de la perfección no subordinado a la estética clásica de la belleza y lo sublime. Al mismo tiempo, Möser opone ese mundo a la comicidad «inferior» de los artistas de feria que poseen una noción estrecha de lo grotesco. A continuación Möser revela ciertas particularidades del mundo grotesco: lo califica de «quimérico» por su tendencia a reunir lo heterogéneo, comprueba la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la presencia de lo caricaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría del

alma humana. La obra de Möser, aunque limitada, es la primera apología del grotesco.

En 1788, el crítico literario alemán Flögel, autor de una historia de la literatura cómica en cuatro tomos y de una *Historia de los bufones de la corte*, publica su *Historia de lo cómico grotesco*[11]. Califica de grotesco a lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado. Sin embargo, la mayor parte de la obra está consagrada a las manifestaciones del grotesco medieval. Flögel examina las formas que asumen las fiestas populares («fiesta de los locos», «fiesta de los burros», los elementos populares y públicos de la fiesta del Corpus, los carnavales, etc.). Las sociedades literarias de fines de la Edad Media (*El reinado de la curia, Los niños despreocupados*, etc.), gangarillas, farsas, juegos del *Mardi Gra*, ciertas formas cómicas populares y públicas, etc. En general, Flögel encasilla un poco las dimensiones de lo grotesco: no estudia las manifestaciones puramente literarias del realismo grotesco (por ejemplo, la parodia latina de la Edad Media). La falta de un punto de vista histórico y sistemático determina que la elección de los materiales quede libre al azar. El autor comprende muy superficialmente el sentido de los fenómenos que analiza; en realidad, se limita a reunirlos como curiosidades. A pesar de todo, y debido en especial a los documentos, que contiene, el trabajo de Flögel sigue siendo importante todavía.

Möser y Flögel conocen solamente lo cómico grotesco, o sea lo grotesco basado en el principio de la risa, al que atribuyen un valor de goce y alegría. Möser se dedica a la *commedia dell'arte* y Flögel al grotesco medieval.

Pero en la misma época en que aparecieron estas obras, que parecían orientadas hacia el pasado, hacia las etapas

anteriores de lo grotesco, éste entraba en una nueva fase de su desarrollo. En la época prerromántica y a principios del romanticismo se produce una resurrección del grotesco, adquiere ahora un nuevo sentido. Sirve, entonces, para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes (aunque conserva alguno de sus elementos). La novela de Sterne, *Vida y opiniones de Tristán Shandy*, es la primera expresión importante del nuevo tipo de grotesco subjetivo (es una paráfrasis original de la cosmovisión de Cervantes y Rabelais en la lengua subjetiva de la época). Otra variedad del nuevo tipo de grotesco es la novela grotesca o negra.

El grotesco subjetivo se desarrolló en forma patente y original sobre todo en Alemania. Allí nació la dramaturgia del *Sturm und Drang*, el romanticismo (Lenz, Klinger, el joven Tieck), las novelas de Hippel y Jean-Paul y la obra de Hoffmann, que influyeron fundamentalmente en la evolución del nuevo grotesco, así como en la literatura mundial. Fr. Schlegel y Jean-Paul se convirtieron en los teóricos de esta tendencia. El grotesco romántico fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII, responsables de tendencias de una seriedad unilateral y limitada: racionalismo sentencioso y estrecho, autoritarismo estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo y unívoco, didactismo y utilitarismo de los filósofos iluministas, optimismo ingenuo o banal, etc. El romanticismo grotesco rechazó todo eso y se apoyó sobre todo en las tradiciones del Renacimiento, especialmente en Shakespeare y Cervantes, que fueron redescubiertos. El grotesco de la Edad Media fue recuperado a través de las obras de estos dos escritores. Sterne influyó poderosamente en el

romanticismo grotesco, hasta tal punto que se le puede considerar como su conductor.

Con el predominio de las tradiciones literarias, la influencia directa de las formas carnavalescas de los espectáculos populares (ya muy empobrecida) se debilita. Debe señalarse sin embargo la influencia muy importante del teatro popular (sobre todo del teatro de marionetas) y de ciertas formas cómicas de los artistas de feria.

A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular e imbuido de su carácter universal y público, el grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnavalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento.

El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras «serias»; pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa se reduce extremadamente.

En una de las obras maestras del grotesco romántico, *Rondas nocturnas*, de Bonawentura (seudónimo de un autor desconocido, quizá Jean Gaspard Wetzel)[12] encontramos opiniones muy significativas sobre la risa en boca de un vigilante nocturno. En cierta ocasión el narrador dice sobre la risa: «No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la

máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto». Esta reflexión destaca el carácter universal de la risa y el sentido de cosmovisión que posee rasgo obligatorio del grotesco; se glorifica su fuerza liberadora, pero no se alude a su fuerza *regeneradora*, y de allí que pierda su tono jocoso y alegre.

El autor (a través del narrador, el sereno) da otra definición original e investiga el mito del origen de la risa; la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la *alegría*, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira.

La degeneración de la comicidad grotesca, la pérdida de su fuerza regeneradora, produce nuevos cambios que separan más profundamente al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento del grotesco romántico. Los cambios fundamentales, o más notables, ocurren con relación a lo *terrible*. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. Esta es la tendencia general del grotesco romántico (en sus formas extremas, más prototípicas). La reconciliación con el mundo, cuando se produce, ocurre en un plano subjetivo y lírico, incluso místico. En cambio el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, representa lo terrible mediante los espantapájaros cómicos, donde es vencido por la risa. Lo terrible adquiere allí un cariz extravagante y alegre.

Lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal (a diferencia de la aproximación

romántica, enteramente abstracta y espiritual). En el grotesco romántico, las imágenes de la vida material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y se transforman en «vida inferior». Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores («asustarlos»). Las imágenes grotescas de la cultura popular no se proponen asustar al lector, rasgo que comparten con las obras maestras literarias del Renacimiento. En este sentido, la novela de Rabelais es la expresión más típica, no hay ni vestigios de miedo, la alegría lo invade todo. Las novelas de Rabelais excluyen el temor más que ninguna otra novela.

Hay otros rasgos del grotesco romántico que denotan debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. El tema de la locura, por ejemplo, es muy típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista «normal», o sea por las ideas y juicios comunes.

Pero en el grotesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial. Es una locura «festiva» mientras que en el romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual.

El tema de la *máscara* es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el

principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras[13].

En el grotesco romántico, la máscara está separada de la cosmovisión popular y carnavalesca unitaria y se debilita y adquiere otros sentidos ajenos a su naturaleza original: la máscara disimula, encubre, engaña, etc. En una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podía cumplir esas funciones. En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la «nada» (tema que se destaca en las *Rondas nocturnas*, de Bonawentura). Por el contrario, en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros.

Sin embargo, también en el grotesco romántico, la máscara conserva rasgos de su indestructible naturaleza popular y carnavalesca. Incluso en la vida cotidiana contemporánea la máscara crea una atmósfera especial, como si perteneciera a otro mundo. La máscara nunca será una cosa más entre otras.

Las marionetas desempeñan un rol muy importante en el grotesco romántico. Este tema no es ajeno, por supuesto, al grotesco popular. Pero el romanticismo coloca en primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas. Esta idea es totalmente ajena a la cultura cómica popular. El tema grotesco de la *tragedia de la marioneta* pertenece exclusivamente al romanticismo.

El tratamiento de la figura del demonio permite distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos. En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño (en Rabelais, el personaje Epistemón, de vuelta del infierno, «asegura a todos que los diablos eran buena gente[14]»). A veces el diablo y el infierno son descritos como meros «espantapájaros» divertidos. Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna.

Téngase en cuenta que en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada.

Así, por ejemplo, el sereno que narra las *Rondas nocturnas* tiene como padre al diablo y como madre a una santa canonizada; se ríe en los templos y llora en los burdeles. De esta forma, la antigua ridiculización ritual de la divinidad y la risa en el templo, típicos en la Edad Media durante la fiesta de los locos, se convierten a principios del siglo XIX en la risa excéntrica de un ser raro en el interior de un templo.

Señalemos por último otra particularidad del grotesco romántico: la predilección por la *noche: Las rondas nocturnas* de Bonawentura, los *Nocturnos* de Hoffmann. Por el contrario, en el grotesco popular la luz es el elemento imprescindible: el grotesco popular es primaveral, matinal y auroral por excelencia[15].

Estos son los elementos que caracterizan el romanticismo grotesco alemán. Estudiaremos ahora la teoría romántica del grotesco. En su *Conversación sobre la*

poesía (Gespräch über die Poesie, 1800), Friedrich Schlegel examina el concepto de grotesco, al que califica generalmente como «arabesco». Lo considera la «forma más antigua de la fantasía humana» y la «forma natural de la poesía». Encuentra elementos de grotesco en Shakespeare, Cervantes, Sterne y Jean-Paul. Lo considera la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la «sucesión del entusiasmo y la ironía».

En su *Introducción a la estética* (Vorschule der Aesthetik), Jean-Paul señala con gran agudeza los rasgos del grotesco romántico. No emplea la palabra grotesco, sino la expresión «humor cruel». Tiene una concepción muy amplia del mismo, que supera los límites de la literatura y el arte: incluye dentro de este concepto la fiesta de los locos, la fiesta de los burros («misas de los burros»), o sea los ritos y espectáculos cómicos medievales. Entre los autores renacentistas cita con preferencia a Rabelais y a Shakespeare. Menciona en especial la «ridiculización del mundo». (*Welt-Verlachung*) en Shakespeare, al referirse a sus bufones «melancólicos» y a Hamlet.

Jean-Paul comprende perfectamente el carácter universal de la risa grotesca. «El humor cruel» no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor. Jean-Paul subraya el radicalismo de esta posición: gracias al «humor cruel» el mundo se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor.

Jean-Paul encuentra la misma clase de universalismo y radicalismo en la destrucción de los fundamentos morales y

sociales que se opera en los ritos y espectáculos de la Edad Media.

No separa lo grotesco de la risa: comprende que el grotesco no puede existir sin la comicidad.

Pero su teoría reduce la risa al humor, desprovisto de la fuerza regeneradora y renovadora positiva de la misma. Destaca el carácter *melancólico* del humor cruel y afirma que el diablo (en su acepción romántica, por supuesto) sería un gran humorista. Aunque Jean-Paul cita situaciones relativas al grotesco medieval y renacentista (incluso Rabelais), expone en realidad la teoría del grotesco romántico: a través de ese prisma, considera las etapas anteriores del grotesco desde el punto de vista romántico, en forma similar a la interpretación que hizo Sterne de Rabelais y Cervantes.

Al igual que Schlegel, descubre el aspecto positivo del grotesco fuera de la comicidad, lo concibe como una evasión hacia un plano espiritual, lejos de lo perfecto y acabado, que es destruido por el humor[16].

Víctor Hugo planteó el problema del grotesco con el prólogo a *Cromwell* y después en su obra *William Shakespeare*, de un modo interesante y característico del romanticismo francés.

Hugo otorga un sentido muy amplio a la imagen grotesca. Descubre la existencia de lo grotesco en la antigüedad preclásica (la hidra, las arpías, los cíclopes) y en varios personajes del período arcaico y, después, clasifica como perteneciente a este tipo a toda la literatura post-antigua, a partir de la Edad Media. «Por el contrario, en el pensamiento moderno encontramos lo grotesco por doquier: por un lado crea lo deforme y lo horrible y por el otro lo cómico y bufonesco[17]».

El aspecto esencial del grotesco es deformidad. La estética del grotesco es en gran parte la estética de la

deformidad. Pero, al mismo tiempo, Hugo debilita el valor autónomo del grotesco, considerándolo como instrumento de contraste para la exaltación de lo sublime. Lo grotesco y lo sublime se completan mutuamente, su unidad (que Shakespeare alcanzó en grado superlativo) obtiene la belleza auténtica que el clásico puro no pudo alcanzar.

En *William Shakespeare*, Hugo escribe los análisis más interesantes y más concretos sobre la imagen grotesca y, en especial, el principio cómico, material y corporal. Estudiaremos su punto de vista más adelante, porque Hugo expone allí, además, su opinión sobre la obra rabelesiana.

El interés por lo grotesco y sus fases antiguas incluye a los demás autores románticos franceses, aunque debemos destacar que en Francia el grotesco está considerado como una tradición nacional. En 1853, Teófilo Gautier publicó una selección titulada *Los Grotescos*, donde estaban reunidos los representantes del grotesco francés, con un criterio muy amplio: encontramos a Villon, los poetas libertinos del siglo XVIII (Teófilo de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e incluso Scudéry.

A modo de conclusión, debemos destacar dos hechos positivos: 1) los románticos buscaron las raíces populares del grotesco; 2) no se limitaron a atribuir al grotesco funciones exclusivamente satíricas.

Por supuesto, nuestro análisis del grotesco romántico no ha sido exhaustivo. Además, nuestro análisis ha sido unilateral, incluso polémico, al intentar iluminar las diferencias entre el grotesco romántico y el grotesco popular de la Edad Media y el Renacimiento. Hay que reconocer que el romanticismo ha hecho un descubrimiento positivo, de considerable importancia: el descubrimiento del individuo subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable. Ese *carácter infinito interno* del individuo era ajeno al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, pero su

descubrimiento fue facilitado por el empleo del método grotesco, capaz de superar el dogmatismo y todo elemento perfecto y limitado. El infinito interno habría podido descubrirse en un mundo cerrado, perfecto y estable, en el que el acaecer y los valores estuvieran divididos con fronteras claras e inmutables.

Para convencerse de esto bastaría comparar los análisis racionalistas y exhaustivos de los sentimientos internos hechos por los clásicos, con las imágenes de la vida íntima en Sterne y los románticos. La fuerza artística e interpretativa del método grotesco sobresale en forma cortante. Pero esto supera los límites de nuestro estudio.

Agregaremos algo más sobre la concepción del grotesco en la estética de Hegel y Fischer.

Hegel alude exclusivamente a la fase arcaica del grotesco, a la que define como la expresión del estado espiritual preclásico y prefilosófico.

Sobre la base de la fase arcaica hindú, Hegel define el grotesco con tres cualidades: 1) mezcla de zonas heterogéneas de la naturaleza, 2) exageración y 3) multiplicación de ciertos órganos (divinidades hindúes con múltiples brazos y piernas). Ignora totalmente el rol de la comicidad en lo grotesco, y lo trata por separado.

En esto, Fischer disiente de Hegel. Según él, la esencia y la fuerza motriz del grotesco son lo risible y lo cómico. «El grotesco es lo cómico en su aspecto maravilloso, es lo cómico mitológico». Estas definiciones son profundas.

Debemos recordar que en la evolución cumplida por la estética filosófica hasta el presente, el grotesco no ha sido comprendido ni estimado en su justo valor ni ubicado como corresponde en el sistema estético.

Después del romanticismo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el interés por lo grotesco se debilita brutalmente, tanto en la literatura como en la historia de la

literatura. Cuando se lo menciona, el grotesco es relegado a la categoría de la comicidad vulgar y de baja estofa, o es interpretado como una forma especial de la sátira, destinada a atacar acontecimientos individuales puramente negativos. De esta forma desaparecen la profundidad y el universalismo de las imágenes grotescas.

En 1894 aparece la obra más voluminosa sobre el tema: *Historia de la sátira grotesca*, de Schneegans (*Geschichte der grotesken Satyre*), dedicado sobre todo a Rabelais, a quien el autor considera como el más grande representante de la sátira grotesca; contiene un breve sumario sobre algunas manifestaciones del grotesco medieval. Schneegans es el representante más típico de la interpretación puramente satírica de lo grotesco. Según él, el grotesco es siempre y exclusivamente una sátira negativa, es la *exageración de lo que no debe ser*, que sobrepasa lo verosímil y se convierte en fantástico. Por medio de la exageración de lo que no debe ser, se le asesta a éste un golpe mortal y social, afirma.

Schneegans no comprende en absoluto el *hiperbolismo positivo* de lo material y corporal en el grotesco medieval y en Rabelais. Tampoco capta la fuerza regeneradora y renovadora de la risa grotesca. Sólo conoce la risa puramente negativa, retórica y triste de la sátira del siglo XIX, e interpreta las manifestaciones del grotesco en la Edad Media y el Renacimiento desde ese punto de vista. Este es un ejemplo extremo de «modernización» distorsionada del concepto de la risa en la historia de la literatura. El autor no comprende, además, el universalismo de las imágenes grotescas. Su concepción es típica de los historiadores de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Incluso en la actualidad subsiste el sistema de interpretación puramente satírico de lo grotesco, sobre todo en relación a la obra de Rabelais. Ya dijimos que

Schneegans basa esencialmente su concepción en sus análisis de la obra rabelesiana. Por esto nos detendremos sobre el particular más adelante.

En el siglo XX se produce un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco, aunque hay que reconocer que el término «renacimiento» puede difícilmente aplicarse a ciertas manifestaciones del grotesco ultramoderno.

La línea de evolución es muy complicada y contradictoria. Sin embargo, en general, se pueden destacar dos líneas principales. La primera es el grotesco *modernista* (Alfred Jarry, los superrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnavalescas (Pablo Neruda).

No nos proponemos definir las cualidades del grotesco contemporáneo. Nos referiremos solamente a una teoría de la tendencia modernista, expuesta en el libro del eminente crítico literario alemán Wolfgang Kayser titulado *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (*El grotesco en la pintura y la literatura*[18]). En efecto, la obra de Kayser es el primer estudio, y por el momento el único, dedicado a la teoría del grotesco. Contiene un gran número de observaciones preciosas y análisis sutiles. No aprobamos, sin embargo, la concepción general del autor.

Kayser se propuso escribir una teoría general del grotesco, y descubrir la esencia misma de éste. En realidad, su obra sólo contiene una teoría (y un resumen histórico) del grotesco romántico y modernista, y para ser exactos sólo del grotesco modernista, ya que el autor ve el grotesco

romántico a través del prisma del modernista, razón por la cual su comprensión y su apreciación están distorsionadas. La teoría de Kayser es totalmente ajena a los milenios de evolución anteriores al romanticismo: fase arcaica, antigua (por ejemplo, el drama satírico o la comedia ática), Edad Media y Renacimiento integrados en la cultura cómica popular. El autor ni siquiera investiga estas manifestaciones (se contenta con mencionarlas). Basa sus conclusiones y generalizaciones en análisis del grotesco romántico y modernista, pero es la concepción modernista la que determina su interpretación. Tampoco comprende la verdadera naturaleza del grotesco, inseparable del mundo de la cultura cómica popular y de la cosmovisión carnavalesca. En el grotesco romántico, esta naturaleza está debilitada, empobrecida y en gran parte reinterpretada. Sin embargo, en el romanticismo los grandes temas originarios del carnaval conservan reminiscencias del poderoso conjunto al que pertenecieron. Esta reminiscencia eclosiona en las mejores obras del grotesco romántico (con una fuerza particular, aunque de diferente tipo, en Sterne y Hoffmann). Sus obras son más poderosas, profundas y alegres que su propia concepción subjetiva y filosófica del mundo. Pero Kayser ignora esas reminiscencias y no las investiga. El grotesco modernista que estructura su concepción olvida casi por completo estas reminiscencias e interpreta de manera muy formalista la herencia carnavalesca de los temas y símbolos grotescos.

¿Cuáles son, según Kayser, las características fundamentales de la imagen grotesca?

Es sorprendente leer sus definiciones por el tono lúgubre, terrible y espantoso que manifiesta en general al exponer su concepción del grotesco. En realidad, este tono es ajeno a la evolución del grotesco anterior al romanticismo. Hemos dicho que el grotesco medieval y renacentista, basado en la

cosmovisión carnavalesca, está exento de esos elementos terribles y espantosos y es, en general, inofensivo, alegre y luminoso. Lo que era terrible en el mundo habitual se transforma en el carnavalesco en alegres «espantapájaros cómicos». El miedo es la expresión exagerada de una seriedad unilateral y estúpida que en el carnaval es vencida por la risa (Rabelais elabora magníficamente este tema en su obra, sobre todo a través del «tema de Malbrough»). La libertad absoluta que necesita el grotesco no podría lograrse en un mundo dominado por el miedo.

Para Kayser, lo esencial del mundo grotesco es «algo hostil, extraño e inhumano» («*das Unheimliche, das Verfrendete und Unmenschliche*», pág. 81).

Kayser destaca sobre todo el aspecto extraño: «El grotesco es un mundo que se vuelve extraño (“*das Groteske ist die entfremdete Welt*”, página 136)». Expone esta definición comparando el grotesco con el mundo de los cuentos, el cual, visto desde fuera, puede definirse también como un universo extraño e insólito, pero no como un mundo que *se ha vuelto* ajeno. En el mundo grotesco, por el contrario, lo habitual y cercano se vuelve súbitamente hostil y exterior. Es el mundo *nuestro* que se convierte de improviso en el mundo de *otros*.

Esta definición, aplicable a ciertas expresiones del grotesco moderno, no se adapta a las características del romántico y, menos aún, a las fases anteriores.

En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente. El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de este retorno.

También el grotesco romántico contiene esta posibilidad (si no dejaría de serlo), pero dentro de las formas subjetivas que le son típicas. El mundo existente se vuelve de repente un mundo exterior (en la terminología de Kayser), porque se manifiesta precisamente la posibilidad de un mundo verdadero en sí mismo, el mundo de la edad de oro, de la naturalidad carnavalesca. El hombre se encuentra consigo mismo, y el mundo existente es destruido para renacer y renovarse después. Al morir, el mundo da a luz. En el mundo grotesco, la relatividad de lo existente es siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y transformación, aunque en algunos casos esa alegría sea mínima, como ocurre en el romanticismo.

Es preciso destacar una vez más que el aspecto utópico («la edad de oro») aparece en el grotesco prerromántico, no bajo la forma del pensamiento abstracto o de emociones internas, sino en la realidad total del individuo; pensamiento, sentimientos y *cuerpo*. La participación del cuerpo adquiere una importancia capital para el grotesco.

Sin embargo, la concepción de Kayser no da cabida a lo material y corporal y sus renovaciones perpetuas. Tampoco aparecen el tiempo, ni los cambios, ni las crisis, es decir lo que se realiza bajo el sol, en el hombre, la tierra y la sociedad humana, ambiente donde se desarrolla el verdadero grotesco.

Hay una definición de Kayser del grotesco modernista muy típica: «Lo grotesco es la forma de expresión de “ello”» (pág. 137).

Para Kayser «ello» representa algo más existencialista que freudiano; «ello es la fuerza extraña que gobierna el mundo, los hombres, sus vidas y sus actos». Kayser reduce varios temas fundamentales del grotesco a una sola categoría, la fuerza desconocida que rige el mundo, representada a través del teatro de marionetas por ejemplo.

Esa es también su concepción de la locura. Presentimos en el loco algo que no le pertenece, como si un espíritu inhumano se hubiera introducido en su alma. Ya dijimos que el grotesco utiliza de forma radicalmente distinta el tema de la locura para librarse de la falsa «verdad de este mundo» y para contemplarla desde una perspectiva independiente, apartada del mundo convencional.

Kayser se refiere con frecuencia a la *libertad* de la fantasía característica del grotesco. Pero ¿cómo podría existir libertad en un mundo dominado por la fuerza extraña del «ello»? La concepción de Kayser contiene una contradicción insuperable.

En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia.

En el mundo grotesco el «ello» es desmitificado y transformado en «espantapájaros cómico»; al penetrar en ese mundo, incluso en el mundo del grotesco romántico, sentimos una alegría especial y «licenciosa» en el pensamiento y la imaginación.

Analizaremos dos aspectos más de la concepción de Kayser.

Afirma que «en el grotesco no hay temor a la muerte, sino a la vida».

Esta afirmación, hecha desde un punto de vista existencialista, opone la vida a la muerte, oposición que no existe en el sistema de imágenes grotescas, donde la muerte no aparece como la negación de la vida (entendida en su acepción grotesca, es decir la vida del gran cuerpo popular). La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes. La muerte está siempre en correlación con el nacimiento, la tumba con el seno terrestre que procrea. Nacimiento-muerte y muerte-nacimiento son las fases constitutivas de la vida, como lo expresa el espíritu de la Tierra en el *Fausto* de Goethe[19]. La muerte está incluida en la vida y determina su movimiento perpetuo paralelamente al nacimiento. El pensamiento grotesco interpreta la lucha de la vida contra la muerte dentro del cuerpo del individuo como la lucha de la vieja vida recalcitrante contra la nueva vida naciente, como una crisis de relevo.

Leonardo da Vinci dijo: «Cuando el hombre espera con feliz impaciencia el nuevo día, la nueva primavera, el año nuevo, no comprende que de este modo aspira a su propia muerte». Aunque expresado de esta forma el aforismo no sea grotesco, está inspirado sin embargo en la concepción carnavalesca del mundo.

En el sistema de imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital, e incapaces de infundir temor.

Recordemos que en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento hay elementos cómicos incluso en la imagen de la muerte (en el campo pictórico, por ejemplo, en las «Danzas Macabras» de Holbein o Durero). La figura del espantapájaros cómico reaparece con más o menos relieve.

En los siglos siguientes, especialmente en el siglo XIX, se perdió la comprensión de la comicidad presente en esas imágenes, que fueron interpretadas con absoluta seriedad y unilateralidad, por lo cual se volvieron falsas y anodinas. El siglo XIX burgués sólo tenía ojos para la comicidad satírica, una risa retórica, triste, seria y sentenciosa (no en vano ha sido comparada con el látigo de los verdugones). Existía además la risa recreativa, tranquilizadora y trivial.

El tema de la muerte concebida como renovación, la superposición de la muerte y el nacimiento y las imágenes de muertos alegres, cumplen un papel fundamental en el sistema de imágenes de Rabelais, por lo cual las analizaremos concretamente en los capítulos siguientes.

El último aspecto de la concepción de Kayser que examinaremos es su análisis de la risa grotesca.

Esta es su definición: «La risa mezclada al dolor adquiere, al entrar en lo grotesco, los rasgos de una risa burlona, cínica y finalmente satánica».

Kayser concibe la risa grotesca igual que el sereno de Bonaventura y Jean-Paul con su teoría de la «risa cruel», es decir, dentro de la expresión romántica de lo grotesco. La risa no es un elemento de alegría regenerador, liberador y creador.

Por otra parte, Kayser capta perfectamente la importancia del problema de la risa grotesca, y evita resolverlo en forma unilateral (ver pág. 139, *op. cit.*).

El grotesco es la forma predominante que adoptan las diversas corrientes modernistas actuales. La concepción de Kayser les sirve en lo esencial de fundamento teórico, permitiendo esclarecer algunos aspectos del grotesco romántico. Pero es inadmisible extender esta interpretación a las demás fases evolutivas de la imagen grotesca.

El problema del grotesco y su esencia estética sólo puede plantearse y resolverse correctamente dentro del

ámbito de la cultura popular de la Edad Medía y la literatura del Renacimiento, y en este sentido Rabelais es particularmente esclarecedor. Para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos, es preciso hacerlo desde el punto de vista de la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles.

No cabe duda en cuanto a lo adecuado del vocablo «grotesco» aplicado a un tipo especial de imágenes de la cultura popular de la Edad Media y a la literatura del Renacimiento. ¿Pero hasta qué punto se justifica nuestra denominación de «realismo grotesco»?

En esta introducción sólo daremos una respuesta preliminar a esta cuestión.

Las características que diferencian de manera tan marcada el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento en comparación al grotesco romántico y modernista (ante todo la comprensión espontáneamente materialista y dialéctica de la existencia) pueden calificarse correctamente de *realistas*. Nuestros ulteriores análisis concretos de las imágenes grotescas confirmarán esta hipótesis.

Las imágenes grotescas del Renacimiento, ligadas directamente a la cultura popular carnavalesca (en Rabelais, Cervantes y Sterne), influyeron en toda la literatura realista de los siglos siguientes. Las grandes corrientes realistas (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) estuvieron siempre ligadas (directamente o no) a la tradición renacentista, y la ruptura de este lazo condujo fatalmente a la falsificación del realismo, a su degeneración en empirismo naturalista.

A partir del siglo XVII ciertas formas del grotesco comienzan a degenerar en «caracterización» estática y estrecha pintura costumbrista. Esto es una consecuencia de la concepción burguesa del mundo. Por el contrario, el

verdadero grotesco no es estático en absoluto: se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia: sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento; describe dos cuerpos en el interior de uno, el brote y la división de la célula viva. En el realismo grotesco y folklórico de calidad, como en los organismos unicelulares, no existe el cadáver (la muerte del organismo unicelular coincide con el proceso de multiplicación, es la división en dos células, dos organismos, sin «desechos»), la vejez está encinta, la muerte está embarazada, todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo «inferior» corporal donde es refundido para nacer de nuevo. Pero durante la degeneración y disgregación del realismo grotesco, el polo positivo desaparece, desaparece el nuevo eslabón de la evolución (reemplazado por la sentencia moral y la concepción abstracta), y sólo queda un cadáver, una vejez sin embarazo, pura, igual a sí misma, aislada, separada del conjunto en crecimiento en el seno del cual estaba unida al eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso.

No queda más que un grotesco mutilado, la efigie del demonio de la fecundidad con el falo cortado y el vientre encogido. Esto origina las imágenes estériles de lo «característico», y los tipos «profesionales» de abogados, comerciantes, alcahuetes, ancianos y ancianas, etc., simples máscaras de un realismo falsificado y degenerado. Estos tipos existían también en el realismo grotesco, pero no constituían la base de la vida. En realidad, esta nueva concepción del realismo traza nuevas fronteras entre los cuerpos y las cosas; separa los cuerpos dobles y poda del realismo grotesco y folklórico las cosas que han crecido con el cuerpo, trata de perfeccionar cada individualidad,

aislándola de la *totalidad final*. La comprensión del tiempo está también sensiblemente modificada.

La literatura llamada del «realismo burgués» del siglo XVII (Sorel, Scarron y Furetiére), además de contener elementos puramente carnavalescos, está llena de imágenes grotescas estáticas, sustraídas casi al transcurso temporal y a la corriente evolutiva. Como consecuencia, su naturaleza doble se divide en dos, su ambivalencia se petrifica. Algunos autores, como Régnier por ejemplo, tienden a considerar a esta literatura como precursora del realismo. En realidad son sólo restos —casi desprovistos de sentido—, del potente y profundo realismo grotesco.

Al comienzo de nuestra introducción dijimos que ciertas manifestaciones de la cultura popular, al igual que los géneros típicos del realismo grotesco ya han sido estudiados en forma exhaustiva y capital, pero siempre desde el punto de vista de los métodos histórico-culturales e histórico-literarios predominantes en la época (siglo XIX y primeras décadas del XX). No sólo se estudiaron las obras literarias, por cierto, sino también ciertos fenómenos específicos, tales como las «fiestas de los locos» (Bourquelot, Drews, Villetard), «la risa pascual» (Schmid, Reinach, etc.), «la parodia sacra» (Novati, Ilvoonen, Lehmen) y otros fenómenos que, en realidad, escapaban al dominio del arte y la literatura. También se estudiaron otras manifestaciones de la cultura cómica antigua (A. Dieterich, Reich, Cornford, etc.). Los folkloristas contribuyeron también a iluminar el carácter y la génesis de los diferentes motivos y símbolos pertenecientes a la cultura cómica popular (bastaría citar la monumental obra de Frazer *La rama dorada*. Existe en conjunto un número considerable de obras científicas dedicadas a la cultura cómica popular[20]. Nos referiremos a ellas posteriormente.

Pero, por desgracia, esta inmensa literatura, con muy pocas excepciones, carece de *espíritu teórico*, no llega a establecer generalizaciones teóricas con amplitud y valor de principio. De allí que esta documentación casi infinita, minuciosamente reunida y estudiada escrupulosamente, no tiene suficiente unidad ni está interpretada como corresponde. Lo que para nosotros es el mundo unitario de la cultura popular, aparece en estas obras como un conglomerado de curiosidades heterogéneas, difícil de incluir en una historia «seria» de la cultura y la literatura europeas, a pesar de sus grandes proporciones.

Este conjunto de curiosidades y obscenidades está fuera de la órbita de los problemas «serios» de la creación literaria que se plantean en Europa. Así se explica por qué la potente influencia ejercida por la cultura cómica popular sobre la literatura y el «pensamiento metafórico» de la humanidad, no ha sido estudiada en profundidad.

Expondremos ahora brevemente dos ensayos que han tenido el mérito: de plantear esos problemas teóricos y tratar el tema desde dos ángulos diferentes.

En 1903, H. Reich publicó un grueso volumen titulado *El mimo. Ensayo de estudio histórico de la evolución literaria*.

El tema del libro es en realidad la cultura cómica de la Antigüedad y la Edad Media. Esta obra proporciona una abundante documentación: muy interesante y precisa. El autor ilumina con justeza la unidad de la tradición cómica clásica y medieval. Capta también la relación antigua y, fundamental de la risa con las imágenes de lo «inferior» material y corporal, lo que le permite adoptar una posición justa y fructuosa frente al problema.

Pero en última instancia, Reich no plantea realmente éste, debido a nuestro entender, a dos razones. En primer lugar, Reich trata de reducir la historia de la cultura cómica a la historia del mimo, es decir a un único género cómico, si

bien muy característico de fines de la Antigüedad. Para el autor, el mimo es el centro y casi el único vehículo de la cultura cómica medieval como derivación del mimo antiguo.

Al investigar la influencia del mimo, Reich sobrepasa las fronteras de la cultura europea. Esto conduce fatalmente a exageraciones, al rechazo de aquellos elementos que no se adaptan al lecho de Procusto del mimo. Debemos aclarar que Reich escapa a veces de sus propios límites y concepciones, ya que la abundancia de su documentación es tal que le obliga a evadirse del marco demasiado estrecho del mimo. En segundo lugar, Reich moderniza y empobrece un tanto el sentido de la risa y su manifestación anexa, o sea el principio material y corporal. Dentro de su sistema, los aspectos positivos de la risa, su fuerza liberadora y regeneradora, son suprimidos aunque el autor conoce perfectamente la filosofía antigua de la risa. El universalismo de la risa popular, su carácter utópico y de cosmovisión, no son comprendidos ni apreciados en su justa medida. Pero es sobre todo el principio material y corporal el que aparece particularmente debilitado: Reich lo considera desde el punto de vista del pensamiento moderno, abstracto y discriminador, de allí que su comprensión sea estrecha y casi naturalista.

Son estos dos aspectos los que, a nuestro entender, desvirtúan la concepción de Reich. Sin embargo, debe reconocerse que ha contribuido mucho al correcto planteamiento del problema de la cultura cómica popular. Es lamentable que su libro, enriquecido con una documentación actualizada, original y audaz, no haya ejercido más influencia en el momento de su aparición.

Nos referiremos a menudo a esta obra.

Citaremos además el libro de Konrad Burdach, *Reforma, Renacimiento y Humanismo*, Berlín, 1918. Este estudio breve interpreta el problema de la cultura cómica popular

desde un punto de vista diferente. No menciona nunca el principio material y corporal. Su única obsesión es la idea-imagen del «renacimiento», de la «renovación» y la «reforma».

Burdach se propone demostrar cómo esta *idea-imagen del renacimiento* (y sus variedades), originada en la antiquísima mitología de los pueblos orientales y antiguos, sobrevivió y evolucionó durante la Edad Media. Permaneció además dentro del culto religioso (liturgia, ceremonia del bautismo, etc.), donde se estereotipó en el dogma. En el siglo XII, una época de renacimiento religioso (Joaquín de Flora, Francisco de Asís y los espiritualistas), esta idea-imagen del renacimiento volvió a desarrollarse, extendiéndose a sectores populares más amplios, adquiriendo emociones exclusivamente humanas y despertando una imaginación poética y artística, para convertirse así en la expresión del impulso creciente de renacimiento y renovación en el ámbito terrenal, es decir dentro del dominio político, social y artístico.

Burdach rastrea el proceso lento y progresivo de la secularización de la idea-imagen del renacimiento en Dante y en las ideas y la actividad de Rienzi, Petrarca, Bocaccio, etc.

Burdach considera con justeza que un acontecimiento histórico como el Renacimiento no podía ser el resultado de búsquedas destinadas exclusivamente a la obtención de conocimientos o a los esfuerzos intelectuales de individuos aislados. Dice así:

> «El Humanismo y el Renacimiento no son los productos del conocimiento (*Produkte des Wissens*). No deben su aparición al descubrimiento por parte de los sabios de monumentos perdidos del arte y la cultura antigua, a los que tratan de insuflar nueva

vida. El Humanismo y el Renacimiento nacieron de la espera y la aspiración apasionada e ilimitada de una época que *envejecía*, y cuyo espíritu, agitado en sus profundidades, ansiaba una *nueva juventud*».

Consideramos que Burdach acierta plenamente al rechazar la interpretación del Renacimiento como originado en fuentes de sabiduría libresca, investigaciones ideológicas individuales y «esfuerzos intelectuales». Tiene razón también al afirmar que el Renacimiento se gestó durante la Edad Media (sobre todo a partir del siglo XII), y que la palabra «renacimiento» no significa en absoluto «renacimiento de las ciencias y artes de la Antigüedad», sino que posee una significación más amplia y cargada de sentido, arraigada en las profundidades del pensamiento ritual, espectacular (relativo al espectáculo), metafórico, intelectual e ideológico de la humanidad, i Sin embargo, Burdach no vio ni comprendió la esfera fundamental donde se desarrolló la idea-imagen del Renacimiento, es decir la cultura cómica popular de la Edad Media. El deseo de renovación y de «nuevo nacimiento», «el ansia de una nueva juventud» estructuraron la cosmovisión carnavalesca encarnada de diversos modos en las manifestaciones concretas y sensibles de la cultura popular (espectáculos, ritos y formas verbales). Esto constituía la «segunda vida» festiva de la Edad Media.

Manifestaciones diversas, que Burdach considera como precursoras del Renacimiento, reflejaban a su vez la influencia de la cultura cómica popular, y en esta medida, se anticiparon al espíritu renacentista. Es el caso de Joaquín de Flora y de San Francisco de Asís sobre todo y el movimiento por él fundado. No es una casualidad que San Francisco se designara a sí mismo en sus obras con el nombre de «juglar del Señor» (*ioculatores Domini*). Su

original concepción del mundo con su «alegría espiritual» (*laetitia spiritualis*), su bendición del principio material y corporal, y sus degradaciones y profanaciones características, puede ser calificada (no sin cierta exageración) de catolicismo *carnavalizado*. Los elementos de la cosmovisión carnavalesca son muy fuertes también en la obra de Rienzi.

Estos elementos, que según Burdach habían preparado el Renacimiento, poseen en toda su fuerza el principio liberador y renovador, aunque expresado a veces en forma harto limitada. Sin embargo, Burdach no toma en cuenta para nada este principio. Para él sólo existen los tonos serios.

En suma, Burdach, al tratar de comprender mejor las relaciones del Renacimiento con la Edad Media, prepara a su modo el planteamiento del problema.

Aquí queda planteado nuestro estudio. Sin embargo, el tema fundamental de éste no es la cultura cómica popular, sino la obra de Francisco Rabelais. En realidad, la cultura cómica popular es infinita, y, como hemos visto, muy heterogénea en sus manifestaciones. A este respecto nuestra interpretación será puramente teórica y consistirá en revelar la unidad, el sentido y la naturaleza ideológica profunda de esta cultura, es decir su valor como concepción del mundo y su valor estético. El mejor medio de resolver el problema planteado es trasladarse al terreno mismo donde se formó esta cultura, donde se concentró y fue interpretada literalmente, en la etapa superior del Renacimiento; en otras palabras, debemos ubicarnos en la obra de Rabelais. Su obra es sin duda irremplazable para comprender la esencia profunda de la cultura cómica popular. En el universo que este autor ha creado, la unidad interna de todos sus elementos heterogéneos se revela con

claridad excepcional, hasta tal punto que su obra constituye una verdadera enciclopedia de la cultura popular.

Con esto hemos concluido nuestra introducción. Agreguemos simplemente que volveremos sobre estos temas y afirmaciones en el desarrollo de nuestro estudio. Concretaremos entonces esos temas y afirmaciones un tanto abstractas y teóricas, sobre la base de las obras de Rabelais y de las expresiones de la Edad Media y la Antigüedad que le sirvieron (directamente o no) como fuente de inspiración.

Capítulo 1
RABELAIS Y LA HISTORIA DE LA RISA

Sería muy interesante escribir la historia de la risa.

A. H. HERZEN

La historia de la comprensión, de la influencia y de las interpretaciones que se han hecho de la obra de Rabelais abarca cuatro siglos. Esta historia es muy instructiva, ya que se imbrica con la historia de la risa, de sus funciones y de su comprensión en la misma época.

Los contemporáneos[21] de Rabelais (y prácticamente todo el siglo XVI), que vivían bajo la influencia de las tradiciones populares, literarias e ideológicas, de acuerdo con los acontecimientos y condiciones de la época, sabían comprender y apreciar a este autor. Así lo atestiguan las opiniones de sus contemporáneos y de la generación inmediatamente posterior, como así también las múltiples reediciones de sus obras en el siglo XVI y el primer tercio del XVII. Además, Rabelais no era sólo apreciado por los humanistas, en la corte y las capas superiores de la

burguesía urbana, sino también entre las grandes masas populares.

Citaré a continuación una interesante opinión de un contemporáneo de Rabelais, el notable historiador y escritor Estienne Pasquier, quien escribe en una carta a Ronsard:

> «Es difícil decir hasta qué punto el docto Rabelais se ha ganado la simpatía popular al hacer retozar tan diestramente a Gargantúa y Pantagruel[22]».

Hay otras circunstancias que demuestran en forma concluyente que Rabelais era comprendido y estimado por sus contemporáneos: me refiero a las numerosas y profundas huellas de su influencia, y al elevado número de sus imitadores. Casi todos los narradores del siglo XV posteriores a Rabelais (o, mejor dicho, los que escribieron después de la publicación de sus dos primeros libros), como por ejemplo Bonaventura des Përiers, Nöel du Fail, Guillaume Bouchet, Jacques Tahureau, Nicolás de Choliéres, etc., se inspiraron en mayor o menor grado en la vena rabelesiana.

Los historiadores de la época: Pasquier, Brantóme, Pierre de l'Estoile, etc., recibieron su influencia. La literatura del siglo XVI se desarrolló bajo el signo de Rabelais; dentro del campo de la sátira política, por ejemplo, podemos citar la admirable *Sátira Menipea de la virtud del Catolicón de España…*[23] (1594) lanzada contra la Liga, que puede considerarse como una de las mejores sátiras políticas de la literatura mundial; y en el campo de la literatura se destaca *Cómo medrar*[24] de Béroalde de Verville (1612). Estas dos obras con las que se cierra el siglo, denuncian a las claras la influencia de Rabelais; a pesar de su carácter heterogéneo,

los personajes viven una existencia grotesca casi exclusivamente rabelesiana.

Además de estos grandes escritores del siglo XVI, que se beneficiaron con la influencia de Rabelais conservando su independencia, hay una multitud de imitadores mediocres que no dejaron ninguna huella en la literatura de su tiempo.

Es importante recordar, además, que Rabelais tuvo un éxito popular inmediato, a los pocos meses de la aparición de *Pantagruel*.

¿A qué se debió esa boga tan rápida, las opiniones entusiastas (aunque no asombradas) de sus contemporáneos y la inmensa influencia que ejerció sobre la gran literatura *de problemas* de la época, en los sabios humanistas, historiadores, panfletistas políticos y religiosos y una infinidad de imitadores?

Los contemporáneos de Rabelais lo acogieron dentro del marco de una tradición todavía viva y potente, sorprendidos por la fuerza y la brillantez de Rabelais, pero no por el carácter de sus imágenes y estilo. Sus contemporáneos captaron la unidad del universo rabelesiano y comprendieron el parentesco profundo y las relaciones recíprocas entre sus elementos constitutivos, que ya en el siglo XVII comienzan a parecer heterogéneos y, para el siglo XVIII, enteramente incompatibles: discusiones sobre problemas importantes, comicidad verbal de baja estofa, elementos de sabiduría y de farsa.

Sus contemporáneos eran capaces de comprender la lógica unitaria que estructuraba esas manifestaciones que se nos antojan ahora tan dispares. Percibían vivamente la relación de las imágenes de Rabelais con los espectáculos populares y el carácter festivo de esas imágenes, hondamente influidas por el clima carnavalesco[25]. En otras palabras, los contemporáneos de Rabelais captaban y comprendían la integridad y la lógica interna del universo

artístico e ideológico rabelesiano, la unidad de estilo y la consonancia de todos sus elementos, basados en una concepción unitaria del mundo y en un estilo también unitario. Esto es lo que distingue la interpretación que se hizo de Rabelais en el siglo XVI de las interpretaciones de los siglos siguientes.

Sus contemporáneos consideraban como manifestaciones diversas de un estilo único, lo que los hombres de los siglos XVII y XVIII atribuían a la idiosincrasia extravagante y personal del autor o a una especie de código críptico que contenía un sistema de alusiones a acontecimientos o personajes determinados de la época.

De todas maneras, la comprensión que tenían de su obra los coetáneos de Rabelais era cándida y espontánea. Lo que fue un enigma para el siglo XVII y los siglos siguientes, era evidente para ellos. De aquí que la comprensión que tenían de Rabelais no pueda resolver *nuestros* problemas, ya que para ellos no existían tales.

Al mismo tiempo, ya se vislumbra en los primeros imitadores el comienzo de la disgregación del estilo rabelesiano. Por ejemplo, en Périers y sobre todo en Noel du Fail, las imágenes rabelesianas degeneran y se atenúan, se convierten en descripción costumbrista y pintoresca. Su universalismo se debilita brutalmente. El otro aspecto de este proceso se manifiesta cuando las imágenes rabelesianas son empleadas con finalidad satírica. Esto conduce, en este caso, a debilitar el polo positivo de las imágenes ambivalentes. Cuando el grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta, se desnaturaliza fatalmente. Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este

sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia.

La tendencia abstracta deforma esta característica de la imagen grotesca, poniendo el énfasis en un contenido abstracto, lleno de sentido «moral». Subordina el sustrato material de la imagen en una interpretación negativa, y la exageración se convierte entonces en caricatura. Este proceso comienza con la sátira protestante, y prosigue en la *Sátira Menipea*, antes mencionada. Pero esto es sólo un comienzo. Las imágenes grotescas utilizadas como instrumento de la tendencia abstracta son aún muy vigorosas e independientes y continúan desarrollando su dialéctica propia, al margen de la tendencia del autor que las emplea.

La traducción alemana libre de *Gargantúa* hecha por Fischart con el grotesco título de *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtklitterung* constituye en este sentido un ejemplo muy típico. Fischart es protestante y moralista; su obra literaria está bajo el signo del «grobianisme». Por su origen, el «grobianisme» alemán se relaciona con Rabelais: heredaron del realismo grotesco imágenes de la vida material y corporal y recibieron Ja influencia directa de las formas carnavalescas de la fiesta popular.

De allí el marcado hiperbolismo de las imágenes materiales y corporales, en especial las referentes a la comida y la bebida. En el realismo grotesco, así como en las fiestas populares, las exageraciones tenían un sentido positivo, como por ejemplo esas salchichas enormes que decenas de personas llevaban en los carnavales de Nuremberg en los siglos XVI y XVII. Pero la tendencia moralizadora y política de los grobianistas (Dedekind,

Scheidt y Fischart) confiere a esas imágenes un sentido reprobatorio.

En su prefacio a *Grobianus*[26], Dedekind se refiere a los lacedemonios, quienes mostraban a sus hijos los esclavos borrachos para desalentar sus tendencias alcohólicas. Los personajes de Saint Grobianus y de los grobianistas que aparecen en escena están consagrados a la misma finalidad. El sentido positivo de la imagen está subordinado al objetivo negativo de la ridiculización a través de la sátira y la condena moral. Esta sátira está hecha desde el punto de vista burgués y protestante, y ataca a la nobleza feudal (los *junkers*) dedicada a las fiestas, la glotonería, la embriaguez y el libertinaje. Este mismo punto de vista grobianista (bajo la influencia de Scheidt) se encuentra en cierta medida en la traducción libre de *Gargantúa*[27].

Sin embargo, a pesar de la orientación bastante primitiva de Fischart, las imágenes rabelesianas que aparecen en su traducción, desarrollan sus características a pesar de la tendencia del traductor. El hiperbolismo de las imágenes materiales y corporales (sobre todo la comida y la bebida) se acentúa, incluso en comparación con Rabelais. La lógica interna de esas exageraciones es, como en Rabelais, la lógica del crecimiento de la fecundidad y la superabundancia. Las imágenes expresan el mismo principio «inferior» que devora y procrea. Además, el carácter *festivo* específico del principio material y corporal sobrevive también. La tendencia abstracta no penetra la imagen grotesca hasta sus raíces, ni se convierte en su principal elemento organizador. La risa no queda tampoco reducida a una simple y pura ridiculización: conserva aún su integridad, su relación con la *totalidad* de la evolución vital, su bipolaridad y las tonalidades triunfantes del nacimiento y la renovación. En suma, en la traducción de Fischart la

tendencia abstracta no domina completamente las imágenes.

No obstante, la tendencia abstracta está presente en la obra y convierte las imágenes en una especie de apéndice divertido de los sermones abstractos y moralizadores. El proceso de reinterpretación de la risa sólo se cumple posteriormente, como consecuencia directa de la instauración de la jerarquía de los géneros y del lugar que la risa ocupará dentro de esta jerarquía.

Ya Ronsard y la Pléiade consideraban que existía una *jerarquía de los géneros*. Esta idea, recibida esencialmente de la Antigüedad, pero adaptada a las condiciones existentes en Francia, no se impuso de inmediato. La Pléiade era aún muy liberal y democrática en la materia. Sus miembros respetaban profundamente a Rabelais y lo apreciaban en su justo valor, sobre todo du Bellay y Baif. Sin embargo, el juicio laudatorio que merecía nuestro autor (y la fuerte influencia de su lenguaje sobre el de la Pléiade), contradecía categóricamente el sitio que tenía asignado dentro de la jerarquía de los géneros, esto es, un sitio inferior, casi en los umbrales de la literatura. En esa época esta jerarquía era aún una idea abstracta y vaga. Antes de que se convirtiese en una fuerza verdaderamente reguladora y determinante fue necesario que se produjesen ciertos cambios sociales, políticos e ideológicos y que el círculo de lectores y expertos de la gran literatura oficial se diferenciara y se restringiera.

Este proceso alcanza su culminación en el siglo XVII, aunque ya había comenzado a desarrollarse a fines del siglo XVI. Es precisamente en esta época cuando se comienza a considerar a Rabelais como un simple *escritor gracioso*; un escritor extravagante. Es sabido que esa misma suerte sufrió también el *Don Quijote*, catalogado por mucho tiempo entre las lecturas fáciles y divertidas. Lo mismo ocurrió con

Rabelais quien, a partir de fines del siglo XVI, comenzó a perder cada vez más su reputación hasta quedar finalmente excluido de los límites de la gran literatura.

Montaigne, que tenía cuarenta y un años menos que Rabelais, escribió en sus *Ensayos*:

«Entre los libros de pura diversión encuentro entre los modernos el *Decamerón*, de Boccaccio; Rabelais; y los *Besos* de Jean Second, buenos libros de entretenimiento» (Libro II, capítulo X; este pasaje data de 1580).

Esta «pura diversión» de Montaigne forma parte de epítetos similares tales como «divertido», «alegre» y «recreativo», aplicados con frecuencia a los libros en los siglos XVI y XVII, incluso en los títulos de las obras[28]. Para Montaigne, la noción de divertido y alegre no es todavía algo restringido, ni ha adquirido aún la significación de cosa inferior y desechable. En otro pasaje de sus *Ensayos*, Montaigne dice: «Lo único que busco *en* los libros es el placer que pueda proporcionarme una discreta diversión; si se trata del estudio, sólo me interesa la ciencia que trata del conocimiento de mí mismo, capaz de instruirme para bien vivir y bien morir». (Libro II, capítulo X).

Puede verse en consecuencia que, dentro de la literatura, Montaigne prefiere los libros divertidos y fáciles, y los separa de los libros que prodigan consolación y consejos, como las obras de filosofía, de teología sobre todo, y del tipo de sus propios *Ensayos* (Marco Aurelio, Séneca, *Moralia* de Plutarco, etc.). Desde su punto de vista la literatura debe ser ante todo divertida, alegre y recreativa[29].

Desde este punto de vista, es aún un hombre del siglo XVI. Sin embargo es significativo que para resolver los problemas de la vida y la muerte se evite la risa jubilosa. Al lado de Bocaccio y Jean Second, Rabelais es considerado como autor de un libro de entretenimiento, pero no entra

dentro del número de los consoladores y consejeros que preparan para «el buen vivir y el buen morir».

Pero para sus contemporáneos Rabelais cumplía un importante rol de consolador y consejero. Todavía eran capaces de considerar *alegremente, desde el punto de vista de la risa*, la resolución de los problemas de la vida y la muerte.

La época de Rabelais, Cervantes y Shakespeare, representa un cambio capital en la historia de la risa. Las fronteras que dividen el siglo XVI y siguientes de la época renacentista son especialmente claras en lo que respecta a la opinión que tienen sobre la misma.

La actitud del Renacimiento con respecto, a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos *parciales* y *parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que

describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. Esta es, esquemáticamente, la actitud de los siglos XVII y XVIII ante la risa.

El Renacimiento expresaba su opinión sobre la risa por medio de la práctica literaria, y en sus apreciaciones literarias. Pero lo hacía también en sus juicios teóricos, que la interpretaban como una forma universal de cosmovisión.

Esta teoría se fundaba en fuentes antiguas, Rabelais mismo la expuso en el prólogo antiguo y nuevo de su *Cuarto Libro*, basándose sobre todo en Hipócrates. Hipócrates, teórico de la risa a su modo, cumplía un rol muy importante en esa época. No sólo le leían y se comentaban sus observaciones sobre la importancia de la alegría y la vivacidad del médico y los enfermos para el tratamiento de las enfermedades, observaciones que aparecen diseminadas en sus tratados de medicina[30], sino también la *Novela de Hipócrates (Román d'Hippocrate)*, es decir su correspondencia (apócrifa) referente a la «locura» de Demócrito expresada a través de la *risa*. Este texto figura en un anexo en la *Antología de Hipócrates*. En la *Novela de Hipócrates* la risa de Demócrito expresa una concepción filosófica del mundo que abarca la vida humana y los vanos terrores y esperanzas del ser humano respecto a los dioses y a la vida de ultratumba. Demócrito definió la risa como una visión unitaria del mundo, una especie de institución espiritual para el hombre iluminado y maduro; en última instancia, Hipócrates coincide completamente con Demócrito.

La doctrina de la virtud curativa de la risa y la filosofía de la risa implícitas en la *Novela de Hipócrates* eran muy estimadas y estaban muy difundidas en la facultad de Medicina de Montpellier, donde Rabelais estudió y luego

enseñó. El célebre médico Laurens Joubert, miembro de esta facultad, editó en 1560 un tratado sobre la risa, con el significativo título de *Tratado de la risa: su esencia, sus causas y sus maravillosos efectos, según las sorprendentes investigaciones, reflexiones y observaciones de M. Latir. Joubert…* En 1579 se publicó en París un segundo tratado del mismo autor: *Razones morales de la risa, según el excelente y famoso Demócrito, explicadas y testimoniadas por el divino Hipócrates en sus Epístolas*, que era en realidad la última parte de la *Novela de Hipócrates*.

Estas obras relativas a la filosofía de la risa, aparecidas después de la muerte de Rabelais, fueron un eco tardío de las disertaciones y discusiones que se desarrollaron en Montpellier durante la estadía del mismo allí, y que motivarían la creación de su teoría de la virtud curativa de la risa y del «alegre médico».

La segunda fuente de la filosofía en la época de Rabelais era la célebre fórmula aristotélica: «El hombre es el único ser viviente que ríe[31]».

A esta fórmula, que gozaba de gran popularidad, se le adjudicaba una significación muy amplia: la risa estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas. La décima que precede a *Gargantúa* termina con estos versos:

> *Más vale de risas y no de lágrimas que escriba*
> *porque es la risa lo típico del hombre*[32]*.*

Ronsard utiliza esta fórmula ampliando más su sentido. Se destacan los versos siguientes dedicados a Belleau (*Obras*, ediciones Lemerre, t. v, pág. 10):

> *Dios, que ha puesto al hombre sobre el mundo,*

tan sólo a él ha otorgado la risa
para que se divierta, pero no a las bestias,
que no tienen razón ni espíritu en la cabeza.

La risa, don divino ofrecido únicamente al hombre, forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu. Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en un ser humano. Rabelais y sus contemporáneos no desconocían el dicho de Plinio, quien afirmaba que sólo un hombre en el mundo, Zoroastro, había nacido con una sonrisa en los labios, lo que auguraba su sabiduría divina.

Por último, la tercera fuente de la filosofía de la risa, en el Renacimiento, es Luciano, sobre todo el personaje por él creado, Menipo, que ríe en el reino de ultratumba. *Menipo o la Nécyomania*, de Luciano, era una obra muy en boga, en la época, y puede afirmarse que ejerció una gran influencia en Rabelais, sobre todo en el episodio de la estancia de Epistemón en los infiernos (*Pantagruel*). Los *Diálogos de los muertos* acusaron también esta influencia. He aquí algunos extractos típicos:

Diógenes recomienda a Pólux que diga: «Menipo, Diógenes te exhorta, si ya te has *reído suficientemente de todo lo que ocurre en la tierra*, a venir aquí abajo para reír más aún. Allá arriba tus risas sólo tienen un sentido muy vago, y, como se dice vulgarmente, ¿quién sabe con certeza lo que viene después de la muerte? *Mientras que aquí, no dejarás un instante de reír*, igual que yo[33]».

El filósofo: «Y tú, Menipo, abandona también *tu libertad, tu franqueza, tu carácter despreocupado*, tu noble osadía y tu risa satírica; eres el único que no llora aquí[34]».

Caronte: «¿De dónde nos has traído ese perro, Mercurio? Durante la travesía no ha hecho más que importunar a los pasajeros y *burlarse de ellos*; mientras todos lloraban, él era el único que se permitía reír».

Mercurio: «¿No sabes quién era el hombre que acabas de transportar? Es un hombre *verdaderamente* libre, que no se preocupa de nada, es Menipo[35]».

Destacamos en el personaje de Menipo riente *la relación que se establece entre la risa y el infierno (y la muerte), con la libertad del espíritu y la palabra*.

Hemos enumerado las tres fuentes antiguas más populares de la filosofía de la risa renacentista. En ellas se basan no sólo el tratado de Joubert, sino también los juicios que se emitieron sobre la risa, su importancia y el valor que le asignaban los humanistas y los literatos.

Las tres fuentes definen la risa como un principio universal de concepción del mundo que asegura la cura y el renacimiento, estrechamente relacionado a los problemas filosóficos más importantes, a los métodos que conducen al «bien vivir y al bien morir», métodos que ya Montaigne sólo concebía como algo serio.

Además Rabelais y sus contemporáneos conocían las ideas de la Antigüedad sobre la risa por medio de otras fuentes: Atenea, Macrobio, Aulio Gelio, etc., así como las célebres palabras de Homero sobre la risa indestructible, esto es, eterna, de los dioses (*Ilíada*, I, 599, y *Odisea* VIII, 327). Conocían también a la perfección las tradiciones romanas de la libertad de la risa: las saturnales, el rol de la risa en la ceremonia del triunfo y en los funerales de los dignatarios[36].

Rabelais cita repetidas veces estas fuentes así como las correspondientes romanas.

Destaquemos una vez más que en la teoría renacentista de la risa (y en las fuentes antiguas), lo característico es precisamente el reconocer a la risa una significación positiva, regeneradora, *creadora*, lo que la separa de las teorías y filosofías de la risa posteriores, incluso la teoría de Bergson, que acentúan preferentemente sus funciones denigrantes[37].

La tradición antigua que hemos definido tuvo una importancia considerable para la formación de la *teoría* de la risa en el Renacimiento. Esta teoría hizo la apología de la tradición literaria cómica, insertándola en la corriente de las ideas humanistas. La práctica artística de la risa en el Renacimiento está ante todo determinada por las tradiciones de la cultura cómica popular de la Edad Media.

Sin embargo, en el transcurso de esta época, esas tradiciones no se limitaron a ser transmitidas, sino que entran en una fase nueva y superior de su existencia.

La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. Al vedar a la risa el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa. Con ello la risa medieval se benefició amplia y profundamente. Pero durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y *alegre*, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua «vulgar», y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología «superior», contribuyendo así a la creación de obras maestras

mundiales como el *Decamerón* de Bocaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare, etc. Las fronteras entre las literaturas oficiales y no oficiales tenían que caer fatalmente en esta época, parcialmente porque esas fronteras, que delimitaban los sectores claves de la ideología, atravesaban la línea de división de las lenguas: latín y lenguas vulgares. La adopción de las lenguas vulgares en la literatura y en ciertos sectores de la ideología, tenían que destruir o al menos atenuar esas fronteras.

Hay otros factores, productos de la descomposición del régimen feudal y teocrático de la Edad Media, que contribuyeron igualmente a esta fusión, a esta mezcla de lo oficial y extraoficial. La cultura cómica popular, que durante varios siglos se había formado y sobrevivido en las formas no oficiales de la creación popular («espectaculares» y verbales) y en la vida cotidiana extraoficial, llegó a las cimas de la literatura y de la ideología, a las que fecundó, para después volver a descender a medida que se estabilizaba el absolutismo y se instauraba un nuevo régimen oficial, a los lugares inferiores de la jerarquía de los géneros, decantándose, separándose en gran parte de las raíces populares, restringiéndose y degenerando finalmente. Mil años de risa popular se incorporaron a la literatura del Renacimiento. Esta risa milenaria no sólo fecundó, sino que fue fecundada su vez. Se incorporó a las ideas más avanzadas de la época, al saber humanista, a la alta técnica literaria. A través de Rabelais, la palabra y la máscara del bufón medieval, las manifestaciones de regocijo popular carnavalesco, la fogosidad de la curia de ideas democráticas, que parodiaba los decires y ademanes de los saltimbanquis de feria, se asociaron al saber humanista, a la ciencia y a la práctica médicas, a la experiencia política y a los conocimientos de un hombre

que, como confidente de los hermanos Bellay, conocía íntimamente los problemas y secretos de la alta política internacional de su tiempo.

Al influjo de esta nueva combinación, la risa de la Edad Media experimentó cambios notables. Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e *histórica* de la época. Esto fue posible porque después de mil años de evolución, en el transcurso de la Edad Media, los brotes y embriones de esta tendencia histórica, estaban listos para eclosionar. Examinaremos a continuación cómo se formaron y desarrollaron las formas medievales de la risa cómica.

Ya dijimos que la risa de la Edad Media estaba excluida de las esferas oficiales de la ideología y de las manifestaciones oficiales, rigurosas, de la vida y las relaciones humanas. La risa había sido apartada del culto religioso; del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada. El tono de *seriedad exclusiva* caracteriza la cultura medieval oficial. El contenido mismo de esta ideología: ascetismo, creencia en la siniestra providencia, el rol dirigente cumplido por categorías tales como el pecado, la redención, el sufrimiento, y el carácter mismo del régimen feudal consagrado por esta ideología: sus formas opresivas e intimidatorias, determinaron ese tono exclusivo, esa seriedad helada y pétrea. El tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien, y, en general todo lo que era considerado importante y estimable. El miedo, la veneración, la docilidad, etc., constituían a su vez las variantes o matices de ese tono serio.

El cristianismo primitivo (en la época antigua) ya condenaba la risa. Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron los espectáculos antiguos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. San Juan Crisóstomo declara de pronto que las burlas y la risa no vienen de Dios, sino que son una emanación del diablo; el cristiano debe conservar una seriedad *permanente*, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados[38]. Al combatir a los arrianistas, les reprocha el haber introducido en el oficio religioso elementos de mimo: canto, gesticulación y risa.

Sin embargo, esta seriedad exclusivista de la ideología defendida por la Iglesia oficial reconocía la necesidad de legalizar en el exterior de la iglesia, es decir fuera del culto, del ritual y las ceremonias oficiales y canónicas, la alegría, la risa y las burlas que se excluían de allí. Esto dio como resultado la aparición de formas cómicas puras al lado de las manifestaciones canónicas.

Dentro de las formas del culto religioso mismo, heredadas de la Antigüedad, penetradas por la influencia oriental y los ritos paganos locales (sobre todo el rito de la fecundidad), encontramos embriones de alegría y de risa disimulados en la liturgia, en los funerales, en el bautismo o el matrimonio, y en varias otras ceremonias. Pero en estos casos estos embriones de risa son sublimados, aplastados y asfixiados[39]. En compensación, se autorizan en la vida cotidiana que se desarrolla en torno de la iglesia y en las fiestas, se tolera incluso la existencia de un culto paralelo de ritos específicamente cómicos.

Son ante todo las «fiestas de los locos» (*festa stultorum, fayuorum, follorum*) que celebraban colegiales y clérigos con motivo del día de San Esteban, Año Nuevo, el día de los Inocentes, de la Trinidad y el día de San Juan. Al principio, se celebraban también en las iglesias y se consideraban

perfectamente legales; posteriormente pasaron a ser semilegales y finalmente ilegales a fines de la Edad Media; se las siguió celebrando sin embargo en las tabernas y en las calles, incorporándose a las celebraciones del *Mardi Gras*. En Francia la fiesta de los locos se manifestó con más fuerza y perseverancia que en ninguna otra parte: inversión paródica del culto oficial acompañado de disfraces, mascaradas y danzas obscenas. En Año Nuevo y Trinidad, los regocijos clericales eran particularmente desenfrenados.

Casi todos los ritos de las fiestas de los locos son degradaciones de los diferentes iconos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal: tragaldabas y borrachines aparecían sobre el altar, se hacían gestos obscenos, especies de *strip-tease*, etc. Analizaremos posteriormente algunos de estos actos rituales[40].

Acabamos de afirmar que la fiesta de los locos se mantuvo con persistencia en Francia. Se conserva una curiosa apología de esta fiesta del siglo XV. Sus defensores se refieren sobre todo a la circunstancia de que fue instituida en los primeros siglos del cristianismo por antepasados que sabían muy bien lo que hacían. Se destaca además su carácter no serio, de *diversión* (bufonería). Estos festejos son indispensables «para que lo *ridículo* (bufonerías), *que es nuestra segunda naturaleza, innata en el hombre*, pueda *manifestarse libremente al menos una vez al año*. Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire. Los hombres son como toneles desajustados que el *vino de la sabiduría* haría estallar si prosiguiese *fermentando incesantemente* bajo la presión de la piedad y el terror divinos. Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del Señor[41]». En este texto

admirable, la bufonería y la ridiculez, es decir la risa, son calificadas de «*segunda naturaleza humana*», opuestas a la seriedad impecable del culto y la cosmovisión cristianas («incesante fermentación de la piedad y el terror divinos»). El carácter unilateral y exclusivista de esta seriedad necesitaba una válvula de escape para la «segunda naturaleza humana», es decir la bufonería y la risa. Esta es la misión de la fiesta de los locos «al menos una vez al año», en cuya ocasión la risa y el principio material y corporal asociados a ésta se expresaban libremente. El texto citado reconoce la existencia de esa segunda vida festiva en el hombre de la Edad Media.

Es evidente que durante la fiesta de los locos, la risa no era algo abstracto, reducido a una burla puramente denigrante contra el ritual y la jerarquía religiosa. El aspecto burlón y denigrante estaba profundamente asociado a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal. Era la naturaleza «secundaria» del hombre la que reía, su aspecto «inferior» corporal y material que no podía expresarse a través de la cosmovisión y el culto oficiales.

La apología de la risa a la que acabamos de referirnos data del siglo XV, pero pueden encontrarse juicios similares sobre temas análogos en épocas más antiguas.

Rabanus Maurus, abad de Fulda en el siglo IX, eclesiástico austero, escribió una versión abreviada de la *Coena Cypriani (La cena de Cipriano)* dedicada al rey Lotario II *ad jocunditatem*, es decir *para su diversión*. En la epístola dedicatoria, trata de justificar el carácter alegre y degradante de la *Coena* con este argumento:

> «Así como la Iglesia contiene en su seno personas buenas y malas, este poema contiene los decires de estas últimas». Según el austero abad, esas «malas

personas» son la tendencia de la «segunda naturaleza estúpida del hombre».

El papa León XIII escribió una fórmula análoga:

> «Considerando que la Iglesia está constituida por un elemento divino y otro humano, debemos expresar este último con la mayor franqueza y honestidad, porque, como dice el libro de Jehová, "Dios no necesita de ningún modo nuestra hipocresía"».

A principios de la Edad Media, la risa popular penetró no solamente en los círculos religiosos medios, sino también en los círculos superiores, y, en este sentido, Rabanus Maurus no constituye una excepción. La atracción de la risa popular era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal (eclesiástica y laica). Esta circunstancia se explica, a mi entender, por las siguientes razones:

1) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII y VIII, e incluso IX, era aún débil y no se había formado completamente.

2) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzosamente; se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines *propagandísticos*.

3) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares *legalizadas* en Roma, no habían perdido su vitalidad.

4) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos *cómicos* (con el propósito de cristianizarlas).

5) El nuevo régimen feudal era aún relativamente progresista, y, en consecuencia, *relativamente* popular.

Bajo la influencia de estas causas, una tradición de tolerancia (*relativa*, por supuesto) respecto a la cultura cómica popular existió en el curso de los primeros siglos. Esta tradición persistió, aunque se vio sometida a restricciones cada vez más grandes. En los siglos siguientes (incluso el XVII) era habitual defender la risa invocando la autoridad de los antiguos teólogos y clérigos.

De este modo, los autores y compaginadores de bufonadas, bromas y sátiras de fines del siglo XVI y principios del XVII invocaban habitualmente la autoridad de los sabios y teólogos de la Edad Media que habían autorizado la risa. Es el caso de Melander, autor de una completa antología de la literatura cómica (*Jocorum et Seriorum libri dúo*, 1.ª edición 1600, última 1643), y que introdujo en su obra una larga lista (varias decenas de nombres) de eminentes sabios y teólogos que habían compuesto bufonadas antes que él. (*Catalogus praestantissimorum virorum in omni scientiarum facultate, qui ante nos facetias scripserunt*.).

La mejor antología de bufonadas alemanas fue compuesta por el célebre monje y predicador Johannes Pauli con el título de *La risa y la seriedad* (Schimpf und Emst) (primera edición, 1522). En el prefacio, donde expone la significación del libro, Pauli expresa conceptos que nos recuerdan la apología de la fiesta de los locos que acabamos de mencionar: según él el libro fue escrito para que «los cenobitas recluidos en el monasterio *distraigan* el espíritu y se recreen: *no es posible confinarse siempre en el ascetismo*» («*man nit alwegwn in einer strenckeit bleiben mag*»). El objeto y el sentido de tales afirmaciones (de las que podrían citarse muchas más) es explicar y justificar hasta cierto punto la presencia de la risa en torno a la

Iglesia, y la existencia de la «parodia sagrada» (*parodia sacra*), es decir la parodia de los textos y ritos sagrados.

Estas parodias cómicas habían sido condenadas varias *veces*. En varias ocasiones los concilios y tribunales habían prohibido las fiestas de los locos. La más antigua de estas prohibiciones, pronunciada por el concilio de Toledo, se remonta a la primera mitad del siglo VII. La última, cronológicamente, fue el bando del Parlamento de Dijon de 1552, o sea nueve siglos más tarde. Entre tanto, durante este largo período, la fiesta de los locos sobrellevó una existencia semilegal.

La variante francesa, en una época más tardía, incluía las mismas procesiones carnavalescas y estaba organizada en Rouen por la *Societas Cornardorum*. El nombre de Rabelais figuraba, como hemos dicho, en la procesión de 1540, y, a modo de Evangelio, se leyó la *Crónica de Gargantúa*[42]. La risa rabelesiana parecía haber vuelto al seno materno de su antigua tradición ritual y «espectacular».

La fiesta de los locos es una de las expresiones más estrepitosas y más puras de la risa festiva asociada a la Iglesia en la Edad Media. Otra de esas manifestaciones, la «fiesta del asno», evoca la huida de María con el niño Jesús a Egipto. Pero el tema central de esta fiesta no es ni María ni Jesús (aunque allí veamos una joven y un niño), sino más bien el burro y su «¡hi ha!». Se celebraban «misas del burro». Se conserva un oficio de este tipo redactado por el austero clérigo Pierre Corbeil. Cada parte de la misa era seguida por un cómico «¡hi ha!». Al final del oficio, el sacerdote, a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar con un amén, rebuznaban a su vez tres veces.

El burro es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo «inferior» material y corporal, cargado al mismo tiempo de un sentido degradante (la muerte) y regenerador.

Bastaría recordar Apuleyo y su *Asno de oro*, los mimos de asnos que encontramos en la Antigüedad y por último la figura del asno, símbolo del principio *material y corporal, en las leyendas de San Francisco de Asís*[43].

La fiesta del asno es uno de los aspectos de este antiguo tema tradicional.

Junto con la fiesta de los locos, son fiestas especiales en el curso de las cuales la risa desempeña un rol primordial; en este sentido son análogas al carnaval y a las cencerradas. Pero en todas las demás fiestas religiosas corrientes de la Edad Media, como hemos explicado en nuestra introducción, la risa ha cumplido un cierto rol, más o menos importante, al organizar el aspecto público y popular de la fiesta. En la Edad Media, la risa fue consagrada por la fiesta (al igual que el principio material y corporal), la *risa festiva* predominaba. Recordemos ante todo la *risus paschalis*. La tradición antigua permitía la risa y las burlas licenciosas en el interior de la iglesia durante las Pascuas. Desde lo alto del púlpito, el cura se permitía toda clase de relatos y burlas con el objeto de suscitar la risa de los feligreses, después de un largo ayuno y penitencia. Esta risa tenía la significación de un *renacimiento feliz*. Estas burlas y alegres relatos de tipo carnavalesco estaban relacionados principalmente con la vida material y corporal. La risa volvía a ser autorizada del mismo modo que la carne y la vida sexual (prohibidas durante el ayuno). La tradición de la *risus paschalis* (risa pascual) persistía aún en el siglo XVI, es decir mientras vivía Rabelais[44]. Además de la «risa pascual» existía también la «risa de Navidad». La primera se ejecutaba preferentemente en base a sermones, relatos recreativos, burlas y bromas; la «risa navideña» prefería las canciones disparatadas sobre temas laicos, interpretadas en las iglesias; los cantos espirituales, a su vez, se cantaban en base a melodías laicas, incluso callejeras (poseemos, por

ejemplo, la partitura de un *Magnificat* que nos informa de que este himno religioso era interpretado al compás de una canción bufona callejera).

La tradición navideña floreció principalmente en Francia. El tema espiritual se mezclaba con ritmos laicos y elementos de degradación material y corporal. El tema del *nacimiento, de lo nuevo, de la renovación*, se asociaba orgánicamente al de la *muerte de lo viejo*, contemplado desde un punto de vista alegre e «inferior», a través de imágenes de derrocamiento bufonesco y carnavalesco. Gracias a esta peculiaridad la «Navidad» francesa se convirtió en uno de los géneros más populares de la canción revolucionaria callejera.

La risa y el aspecto material y corporal, como elementos «degradantes» y regeneradores cumplían un rol muy importante dentro de las fiestas celebradas dentro o fuera del radio de influencia de la religión, sobre todo las fiestas que, al revestir un carácter local habían absorbido ciertos elementos de las antiguas fiestas paganas. A veces las fiestas cristianas venían a sustituir a las paganas. Es el caso de las fiestas de consagración de las iglesias (primera misa) y las fiestas del trono. Estas coincidían generalmente con las ferias locales y todo el cortejo de regocijos populares y públicos que las acompañaban. Había también un desencadenamiento de glotonería y embriaguez[45].

La comida y la bebida eran el centro de atracción de los banquetes conmemorativos. La clerecía organizaba banquetes en honor de protectores y donadores enterrados en las iglesias, se bebía a su salud el *poculum charitatis* o el *chantas vini*. En una conmemoración hecha en la abadía de Quedlinburg se dijo textualmente que el festín de los sacerdotes nutría y agradaba a los muertos *plenius inde recreantur mortuo*. Los dominicos españoles bebían a la salud de sus santos patronos enterrados en sus iglesias

pronunciando el voto ambivalente típico: «Viva el muerto[46]».

En estos últimos ejemplos la alegría y la risa festiva se manifestaba con motivo del banquete y se asociaban con la imagen de la muerte y el nacimiento (renovación de la vida) en la unidad compleja de lo «inferior» material y corporal ambivalente (a la vez devorador y procreador).

Ciertas fiestas adquirían un colorido específico de acuerdo con la estación. Así, por ejemplo, San Martín y San Miguel tenían vestimentas báquicas en otoño, ya que se les consideraba patronos de los viñateros. A veces, las cualidades particulares de algún santo servían de pretexto para el desarrollo de ritos y actos materiales y corporales «degradantes», fuera de la iglesia. En Marsella se hacían desfilar en procesión durante el día de San Lázaro los caballos, mulas, asnos, toros y vacas del pueblo. La población se disfrazaba y ejecutaba la «gran danza» (*magnum tripudium*) en la plaza pública y en las calles. El personaje de Lázaro estaba asociado al ciclo de leyendas sobre el infierno que poseían una connotación topográfica material y corporal los infiernos: lo inferior material y corporal[47] y se relacionaba también al tema de la muerte y la resurrección. La fiesta de San Lázaro retomaba en la práctica numerosos elementos de las fiestas paganas locales.

Además, la risa y el principio material y corporal estaban autorizados en las fiestas, los banquetes, los regocijos callejeros y los lugares públicos y domésticos.

No nos referiremos por ahora a las manifestaciones cómicas carnavalescas propiamente dichas[48]. Volveremos sobre el tema en el momento oportuno. Pero deseamos destacar una vez más la *relación esencial de la risa festiva con el tiempo y la sucesión de las estaciones*. La situación que ocupa la fiesta durante el año se vuelve muy

importante en su faceta no oficial, cómica y popular. Se reaviva su relación con la sucesión de las estaciones, las fases solares y lunares, la muerte y la renovación de la vegetación y la sucesión de los ciclos agrícolas. Se le otorga singular importancia, en sentido positivo, a lo nuevo y a punto de llegar. Esto adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación.

Hasta cierto punto, el espectáculo cómico popular de la fiesta tendía a representar este porvenir mejor: abundancia material, igualdad, libertad, así como las saturnales romanas encarnaban el retorno a la edad dorada. Debido a esto, la fiesta medieval era un Jano de doble faz: el rostro oficial, religioso, miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente, mientras que el rostro popular *miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente*. Este rostro se oponía al estatismo del régimen, a las concepciones establecidas, ponía el énfasis en la *sucesión* y la *renovación*, incluso en el plano social e histórico.

Lo «inferior» material y corporal, así como todo el sistema de «degradaciones», inversiones e imitaciones burlescas, tenía una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales e históricos. Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el *disfraz*, o sea la *renovación* de las ropas y la personalidad social. Otro elemento igualmente importante era la permutación de las jerarquías: se proclamaba rey al bufón; durante la fiesta de los locos se elegía un abad, un obispo y un arzobispo de la risa, y en las iglesias sometidas a la autoridad directa del papa, se elegía un papa de la risa. Estos dignatarios celebraban una misa solemne; había fiestas en las cuales se elegían efímeros reyes y reinas (por un día), como por

ejemplo en la fiesta de los Reyes o en la fiesta de San Valentín. La elección de estos «reyes de la risa» estaba muy difundida en Francia; en cada festín había un rey y una reina. Era la misma lógica topográfica que presidía la idea de ponerse la ropa al revés, calcetines en la cabeza, la elección de reyes y papas de la risa: había que invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior» material y corporal, donde moría y volvía a renacer.

Esto adquirió así una relación substancial con el tiempo y los cambios sociales e históricos. Los conceptos de la relatividad y evolución actuaron como detonadores contra las pretensiones de inmutabilidad e intemporalidad del régimen jerárquico medieval. Las imágenes topográficas tendían a representar el instante preciso de la transición y la sucesión, la dualidad de autoridades y verdades, la antigua y la nueva, la agonizante y la naciente. El ritual y las imágenes festivas tendían a encarnar la imagen misma del tiempo dador de vida y de muerte, que transformaba lo antiguo en lo nuevo e impedía toda posibilidad de perpetuación.

El tiempo juega y ríe. Es el joven juguetón de Heráclito que detenta el supremo poder universal («la supremacía corresponde al niño»). El énfasis se pone en el porvenir, cuyo utópico rostro se encuentra una y otra vez en las imágenes y ritos de la risa festiva y popular. De allí que a partir de los regocijos populares se desarrollaran los orígenes de la visión histórica renacentista.

A modo de conclusión, podemos decir que la risa, separada en la Edad Media del culto y de la concepción del mundo oficiales, formó su propio nido, casi legal, al amparo de las fiestas que, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseían un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos componentes principales eran

la risa y lo «inferior» material y corporal. Este aspecto popular tenía formas propias, temas, imágenes y ritual particulares. El origen de los diversos elementos de este ritual era dispar. Puede decirse con certeza que la tradición de las saturnales romanas sobrevivió durante la Edad Media, al igual que las tradiciones del mimo antiguo. Otra de las fuentes esenciales fue además el *folklore local*, que suministró en cierta proporción las imágenes y el ritual de la fiesta cómica popular.

Los curas de rango bajo e inferior, los escolares, estudiantes, miembros de corporaciones y personas de condición flotante, marginados de la sociedad, eran los participantes más activos de las fiestas populares. Sin embargo, la cultura cómica de la Edad Media pertenecía en realidad a todo el pueblo. La concepción cómica abarcaba y arrastraba a todos irresistiblemente.

La voluminosa literatura paródica de la Edad Media se asocia directa o indirectamente a las manifestaciones de la risa popular festiva. Es posible, como lo afirman ciertos autores como Novati, que algunas parodias de los textos y ritos sagrados se representaran durante la fiesta de los bobos a la que estarían directamente ligadas. Sin embargo, no se puede afirmar lo mismo de la mayoría de las parodias sagradas. Lo importante no es ese lazo directo, sino más bien el vínculo general de las parodias medievales con la risa y la libertad autorizada durante las mismas. La literatura paródica de la Edad Media es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia. Esta alegre manera de parodiar lo sagrado se permitía solamente en esta ocasión, del mismo modo que durante la risa pascual (*risus paschalis*) se autorizaba la consumición de carne y la vida sexual. Estas parodias estaban también imbuidas del

sentido de la sucesión de las estaciones y de la renovación en el plano material y corporal. Era la misma lógica de lo «inferior» material y corporal ambivalente.

Las recreaciones escolares y universitarias tuvieron una gran importancia en la historia de la parodia medieval: coincidían generalmente con las fiestas y gozaban en todos sus privilegios. Durante las recreaciones, los jóvenes se desembarazaban momentáneamente del sistema de concepciones oficiales, de la sabiduría y el reglamento escolares, que se convertían precisamente en el blanco de sus alegres y rebajantes bromas. Se liberaban ante todo de las pesadas trabas de la piedad y la seriedad («de la fermentación incesante de la piedad y el temor de Dios»), así como también del yugo de las lúgubres categorías de lo «eterno», «inmutable» y «absoluto». Oponían a esto el lado cómico, alegre y libre del mundo abierto y en evolución, dominado por la alegría de las sucesiones y renovaciones. Por eso las parodias de la Edad Media no eran meros pastiches rigurosamente literarios o simples denigraciones de los reglamentos y leyes de la sabiduría escolar: su misión era trasponer esto al registro cómico y al plano material y corporal positivo: corporizaban, materializaban y al mismo tiempo aligeraban lo que incorporaban a su cosmovisión. No nos detendremos ahora en el examen de las parodias de la Edad Media; nos referiremos a algunas de ellas más adelante, a la *Coena Cypriani*, por ejemplo. Por ahora nos contentamos con definir el sitio que ocupa la parodia sagrada en la unidad de la cultura cómica popular de la Edad Media[49].

La parodia medieval (sobre todo la anterior al siglo XII) no se propone sólo describir los aspectos negativos o imperfectos del culto, de la organización eclesiástica y la ciencia escolar. Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca

la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una concepción totalizadora del mundo. Es el *aspecto festivo del mundo* en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa.

Convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes. La *Coena Cypriani*, (la más antigua parodia grotesca escrita entre los siglos V y VII), utiliza elementos de la historia sagrada, desde Adán hasta Cristo, para relatar un banquete bufonesco y excéntrico[50].

Otra obra de literatura recreativa, los *Joca monachorum* (siglos VI y VII, de origen bizantino, muy difundida en Francia a principios del siglo VIII, estudiada en Rusia por A. Vesselovski e I. Jdanov), es una fantasía mucho más moderada, una especie de alegre catecismo, una serie de preguntas extravagantes sobre temas bíblicos; en realidad, los *Joca* son un alegre jugueteo bíblico, aunque menos desenfrenado que la *Coena*.

Durante los siglos siguientes (sobre todo a partir del XI) las parodias incluyen, en el devaneo cómico, todos los aspectos de la doctrina y el culto oficiales, y, *en general, las formas de conducta serias en relación al mundo*. Conocemos múltiples parodias de plegarias como el *Pater Noster, Ave María* y el *Credo*[51], así como ciertas parodias de himnos (por ejemplo, el *Laetabundus*) y letanías. También se han escrito parodias de la liturgia.

Podemos citar la *liturgia de los borrachos, la liturgia de los jugadores, la liturgia del dinero*. Existen también evangelios paródicos: *Evangelio del marco, Evangelio de un estudiante parisino, Evangelio de los borrachos* y parodias de las reglas monacales, de los decretos eclesiásticos y de los bandos conciliares, las bulas, los mensajes pontificios y los sermones religiosos. Se encuentran testamentos

paródicos en los siglos VII y VIII, como el *Testamento de un cerdo, Testamente del asno* y epitafios paródicos[52]. Ya hemos mencionado la gramática paródica, muy difundida en la Edad Media[53].

Existían también parodias de leyes jurídicas. Además de la literatura propiamente paródica, debe tomarse en cuenta el argot de los clérigos, de los monjes, de los colegiales, de los magistrados, así como también la lengua hablada popular. Todas estas formas lingüísticas estaban llenas de imitaciones de los diversos textos religiosos, plegarias, sentencias, proverbios y alusiones a santos y mártires.

Casi no había un texto del Viejo o Nuevo Testamento que no hubiese sido transferido, por medio de transposiciones o alusiones, al lenguaje de lo «inferior» material y corporal.

El hermano Juan, de Rabelais, encarna la gran fuerza paródica y renovadora representada por la clerecía democrática[54]. Es también un experto «*en matiére de breviaire*» (en catecismos), es decir que es capaz de trasponer cualquier texto sagrado en términos relativos a la comida, la bebida y el erotismo. Encontramos, diseminados en el libro de Rabelais, una gran cantidad de textos y sentencias sagradas disfrazadas. Como por ejemplo las últimas palabras de Cristo en la cruz: *Sitio* («tengo sed») y *Consummatum est* («ha sido consumido») que son transformadas en palabras de glotonería y embriaguez[55]; o sino *Venite apotemas*, es decir *potemus* («Venid a beber») en lugar de *Venite adoremus* («Venid a posternaros») (salmo XCIV, 6); en otra ocasión el hermano Juan pronuncia una frase latina muy típica del grotesco medieval: *Ad forman nasi cognoscitur «ad te levavi»*, lo que quiere decir *«por la forma de la nariz conocerás (cómo) "me elevé hasta ti"»*. La primera parte de la frase alude al prejuicio difundido en esa época (compartido incluso por los médicos) según el cual la longitud de la nariz estaba en relación con la longitud del

falo, lo que expresaba a su vez la virilidad del hombre. La segunda parte que hemos subrayado y puesto entre comillas es el principio de un salmo (CXXII) que tiene también una connotación obscena, acentuada por el hecho de que la última sílaba de la cita, *vi*, puede identificarse con el nombre del falo por analogía fonética con la palabra francesa.

La nariz era considerada como símbolo fálico en el grotesco de la Antigüedad y la Edad Media. Existía en Francia una letanía paródica sobre los textos de las Sagradas Escrituras y las plegarias que empezaban con la negación latina *ne*[56], por ejemplo, *Ne advertar* («No te des vuelta»), *Ne revoces* («Olvida»), etc. Esta letanía se llamaba *Nombre de las narices* y comenzaba con las palabras: *Ne reminiscaris delicta nostra* (Olvida nuestros pecados). Esta antífona se repetía al principio y al fin de los siete salmos de la penitencia y estaba asociada a los fundamentos de la doctrina y el culto cristianos.

Rabelais alude a esta letanía (Libro II, cap. I) y dice, refiriéndose a las personas que tienen una nariz monstruosa: «de ellos está escrito: *Ne reminiscaras*[57]» (olvida). Estos ejemplos típicos demuestran cómo se buscaban analogías y consonancias, por superficiales que fuesen, para desfigurar lo serio dándole connotaciones cómicas. Se buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo «inferior» material y corporal. Se inventaban leyendas basadas en una deformación del nombre de ciertos santos, como San Vit, por ejemplo; la expresión «adorar a santa Mamica» quería decir ir a visitar a la querida.

Puede afirmarse que el lenguaje familiar de los clérigos (e intelectuales medievales) y de la gente del pueblo estaba

saturado de elementos tomados de lo «inferior» material y corporal: obscenidades y groserías, juramentos, textos y sentencias sagradas invertidas; al formar parte de este lenguaje, las palabras eran sometidas a la fuerza rebajante y renovadora del poderoso principio «inferior» ambivalente.

En la época de Rabelais el lenguaje familiar aún no había cambiado de sentido, como lo confirman los dichos del hermano Juan y de Panurgo[58].

El carácter universal de la risa es evidente en los ejemplos que hemos enumerado. La burla medieval contiene los mismos temas que el género serio. No sólo no exceptúa lo considerado superior, sino que se dirige principalmente contra él. Además, no está orientado hacia un caso particular ni una parte aislada, sino hacia lo universal e integral, construye un mundo propio opuesto al mundo oficial, una iglesia opuesta a la oficial, un estado opuesto al oficial. La risa crea una liturgia, hace profesión de fe, unifica los lazos matrimoniales, cumple las ceremonias fúnebres, redacta los epitafios y designa reyes y obispos. Es importante destacar que las parodias son fragmentos de un universo cómico unitario e integral.

Este universalismo se manifiesta en forma sorprendentemente lógica en los ritos, espectáculos y parodias carnavalescas. Aparece también, aunque con menos brío, en los dramas religiosos, los refranes y discusiones cómicas, las epopeyas animales, las fábulas y bufonadas[59].

La risa y su connotación material-corporal mantienen su identidad dondequiera que se encuentren.

Puede afirmarse que la cultura cómica de la Edad Media se organiza en torno de las fiestas, cumple un rol «cuaternario», es decir de drama satírico opuesto a la «trilogía trágica» del culto y la doctrina cristiana oficiales. A semejanza del drama satírico de la Antigüedad, la cultura

cómica de la Edad Media era en gran parte el *drama de la vida corporal* (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades naturales), pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del *gran cuerpo popular de la especie*, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo ni el fin absolutos, sino sólo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas. Este cuerpo colectivo del drama satírico es inseparable del mundo y del cosmos, y se basa en la tierra devoradora y engendradora.

Al lado del universalismo de la comicidad medieval debemos destacar su vínculo indisoluble y esencial con la *libertad*. Como hemos visto, la comicidad medieval era totalmente extraoficial, aunque estaba autorizada. Los privilegios del bonete de burro eran tan sagrados e intangibles como los del *pileus* (bonete) de las saturnales romanas.

Esta libertad de la risa era muy relativa; sus dominios se agrandaban o se restringían, pero nunca quedaba completamente excluida.

Como hemos visto, esta libertad existía dentro de los límites de los días de fiesta, se expresaba en los días de júbilo y coincidía con el levantamiento de la abstinencia alimenticia (carne y tocino) y sexual. Esta *liberación de la alegría y del cuerpo* contrastaba brutalmente con el ayuno pasado o con el que seguía.

La fiesta interrumpía provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. Por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica. El carácter efímero de esta libertad intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional.

La misma atmósfera de libertad efímera reinaba también en la plaza pública y en las comidas de las fiestas domésticas. La tradición de los dichos de sobremesa licenciosos y obscenos, pero al mismo tiempo filosóficos, que vuelve a florecer en el Renacimiento, se unía a la tradición local de los festines. Ambas tradiciones tenían orígenes folklóricos[60].

Esta tradición sobrevive en los siglos siguientes y tiene analogías con las tradiciones de las canciones báquicas de sobremesa, que combinan el universalismo (la vida y la muerte), el lado material y corporal (el vino, el alimento y el amor carnal), el sentimiento elemental del tiempo (juventud, vejez, carácter efímero de la vida y versatilidad del destino) con un utopismo original (fraternidad de los bebedores, triunfo de la abundancia, victoria de la razón, etc.).

Los ritos cómicos de las fiestas de los locos y del burro y de las procesiones y ceremonias de las demás fiestas estaban hasta cierto punto legalizados. Así ocurre con las «diabluras», durante las cuales los «diablos» estaban autorizados a *circular libremente* por las calles varios días antes de las representaciones, creando a su alrededor un ambiente diabólico y desenfrenado; los regocijos durante las ferias estaban permitidos como en el carnaval. Debemos aclarar que esta legislación era extraordinaria e incompleta y no faltaban las represiones y prohibiciones. Durante la Edad Media el estado y la iglesia estaban obligados a efectuar ciertas concesiones a las expresiones públicas, ya que no podían prescindir de ellas. Se intercalaban así días de fiesta en el transcurso del año; en esas ocasiones se permitía a la gente salirse de los moldes y convenciones oficiales, pero exclusivamente a través de las máscaras defensivas de la alegría. No había casi restricciones para las manifestaciones de la risa.

Junto con el universalismo y la libertad de la comicidad medieval debe añadirse un tercer rasgo: su vínculo esencial con la *concepción del mundo popular no-oficial*.

En la cultura clásica, la *seriedad* es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. *Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación*, reinantes en la Edad Media. La risa, por el contrario, implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad.

El hombre medieval percibía con agudeza la *victoria sobre el miedo* a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico («terror de Dios») y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido («tabú» y «mana»), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo *por algo más terrible que lo terrenal*. Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo.

En realidad esta victoria efímera no sobrepasaba los límites de las fiestas, a las que sucedían los habituales días de terror y opresión; sin embargo, gracias a los resplandores que la conciencia humana vislumbraba en esas fiestas, el ser humano lograba forjarse una concepción diferente, no oficial, sobre el mundo y el hombre, que preparaba el nacimiento de la nueva conciencia renacentista. Uno de los elementos primordiales que caracterizaban la comicidad medieval era la conciencia aguda de percibirla como una victoria ganada sobre el miedo.

Este sentimiento se expresa en innumerables imágenes cómicas. El mundo es vencido por medio de la

representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo. Ya hemos dicho que una de las representaciones indispensables del carnaval era la quema de un modelo grotesco denominado «infierno» en el apogeo de la fiesta. No es posible comprender la imagen grotesca sin tomar en cuenta la importancia del temor vencido. Se juega con lo que se teme, se le hace burla: lo terrible se convierte en un «alegre espantapájaros». Pero tampoco puede generalizarse demasiado ni interpretar el conjunto de la imagen grotesca desde el punto de vista de la racionalización abstracta. Es imposible decir dónde termina el temor vencido y dónde comienza la despreocupada alegría. El infierno carnavalesco es la tierra que devora y procrea; muy frecuentemente se convierte en una cornucopia; el espantapájaros —la muerte— se convierte en una mujer embarazada; las deformidades: vientres hinchados, grandes narices, jorobas, etc., son expresiones del embarazo y la virilidad. La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación: el infierno estalla y se convierte en cornucopia.

Dijimos que la risa medieval vence el miedo hacia algo considerado más temible que lo terrenal. Por lo tanto lo terrible y extraterrenal son convertidos en *tierra*; es decir, en madre nutricia que devora para procrear algo nuevo, más grande y mejor. No hay nada terrible sobre la tierra, como no puede haberlo dentro del cuerpo de la madre con sus mamas nutritivas, su matriz y su sangre caliente. Lo terrible terrenal: los órganos genitales, la tumba corporal, se expande en voluptuosidades y nuevos nacimientos.

La comicidad medieval no es una concepción subjetiva, individual y biológica de la continuidad de la vida; es una

concepción social y universal. El hombre concibe la continuidad de la vida en las plazas públicas, mezclado con la muchedumbre en el carnaval, donde su cuerpo entra en contacto con los cuerpos de otras personas de toda edad y condición; se siente partícipe de un pueblo en constante crecimiento y renovación. De allí que la comicidad de la fiesta popular contenga un elemento de victoria no sólo sobre el miedo que inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre el miedo que infunden el poder, los monarcas terrenales, la aristocracia y las fuerzas opresoras y limitadoras[61].

La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón.

En su artículo sobre Rabelais, A. Vesslovski define en estos términos la importancia social del bufón:

> «En la Edad Media, el bufón es el portavoz privado de los derechos de la concepción abstracta objetiva. En una época en que la vida estaba reprimida en los marcos convencionales de los estados, de las prerrogativas, de la ciencia y de la jerarquía escolásticas, la concepción del mundo se adaptaba a las funciones de esa situación y era alternativamente feudal, escolar, etc.; expresaba su fuerza en uno u otro medio, que era a su vez producto de su capacidad vital. La concepción feudal consagra el derecho a oprimir al siervo, a despreciar su trabajo servil, consagra el derecho a guerrear, a perseguir a la gleba, etc.; la concepción escolar es el derecho a un conocimiento exclusivo fuera del cual nada merece la pena estudiarse, ya que podría perturbar el orden

establecido, etc. Toda concepción que no coincidía con la de tal o cual estado o profesión determinada o derecho establecido era eliminada sin consideraciones, se la despreciaba y se la enviaba a la hoguera a la menor sospecha; se la admitía sólo cuando se presentaba con una forma anodina, cuando causaba risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria. De allí proviene la importancia social del bufón[62]».

Vesslovski define con justeza la concepción feudal. Tiene razón cuando dice que el bufón era el portavoz de otra concepción, no feudal ni oficial. Sin embargo, esta concepción que expresaba el bufón no puede definirse como «abstracta y objetiva». Considera al bufón independientemente de la potente cultura cómica de la Edad Media, por eso concibe la risa únicamente como una forma defensiva exterior que expresaba «la verdad abstracta y objetiva», «la concepción universal» proclamada por el bufón a través de esa forma exterior, la risa. Prosiguiendo con el desarrollo de este pensamiento se llegaría a la conclusión de que, si no hubiera sido por las persecuciones internas y las hogueras, esas concepciones habrían hecho desaparecer al bufón, para manifestarse directamente en tono *serio*. Creemos que esta teoría es errónea.

La risa fue sin duda una forma defensiva exterior, fue legalizada y se le concedieron privilegios, fue eximida (hasta cierto punto) de la censura exterior, de las persecuciones y de las hogueras. No hay que subestimar este detalle. Pero es inadmisible reducir la risa a esta única función. La risa no es una forma exterior, sino *interior* que no puede sustituirse por la seriedad, so pena de destruir y

desvirtuar el contenido mismo de la concepción expresada por la risa.

La risa superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro. Por lo tanto, no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y a formularla interiormente. Esta concepción se formó durante miles de años, protegiéndose en el seno de la risa y las formas cómicas de la fiesta popular. La risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y *lúcida*. Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas interiores. Sus privilegios exteriores son en cierto modo el reconocimiento exterior de sus derechos interiores. Por eso fue que la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo.

A diferencia de la risa, la seriedad medieval estaba saturada interiormente de sentimientos de terror, de debilidad, de docilidad, de resignación, de mentira, de hipocresía, o si no de violencia, de intimidación, de amenazas y prohibiciones.

En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía; en boca de los súbditos, por el contrario, temblaba, se sometía, adulaba y bendecía. Por eso suscitaba las sospechas del pueblo. Se reconocía en ella el tono oficial. La seriedad oprimía, aterrorizaba, encadenaba; mentía y distorsionaba; era avara y débil. En las plazas públicas, en las fiestas, frente a una mesa bien provista, se derribaba la seriedad como si fuera una máscara, y se

expresaba entonces otra concepción a través de la comicidad, la burla, las obscenidades, las groserías, las parodias, las imitaciones burlescas, etc. El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal.

Sería erróneo, sin embargo, creer que la seriedad no influía en el pueblo. En tanto había razones para tener miedo, en la medida en que el hombre se sentía aún débil frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, *la seriedad del miedo y del sufrimiento* en sus formas religiosas, sociales, estatales e ideológicas, tenía que influir fatalmente. La conciencia de la libertad era limitada y utópica. Por esta razón, sería erróneo creer que la desconfianza que el pueblo sentía por la seriedad y su preferencia por la risa tuvieran siempre un carácter consciente, crítico y deliberadamente opositor. Es sabido que muchos desenfrenados autores de parodias de textos sagrados y del culto religioso eran personas que aceptaban sinceramente ese culto y lo cumplían con no menos sinceridad. Una demostración de esto es que muchos hombres de la Edad Media atribuían a las parodias finalidades didácticas y edificantes. Así lo atestigua un monje de la abadía de Saint-Gall cuando afirma que las misas de borrachos y jugadores tenían por finalidad apartar a las personas de la bebida y del juego, conduciendo a los estudiantes por la senda del arrepentimiento y la corrección[63].

El hombre medieval era perfectamente capaz de conciliar su presencia piadosa en la misa oficial con la parodia de ese mismo culto oficial en las plazas públicas. La confianza que merecía la concepción burlesca, la «del mundo al revés», era compatible con la sincera lealtad. Una alegre concepción del mundo, basada en la confianza en la materia y en las fuerzas materiales y espirituales del hombre (que eclosionaría en el Renacimiento), se afirmaba

espontáneamente en la Edad Media en las imágenes materiales, corporales y utópicas de la cultura popular, a pesar de que la conciencia de los individuos estaba lejos de poder liberarse de la seriedad que engendraba miedo y debilidad.

La libertad que ofrecía la risa, era sólo un lujo que uno podía permitirse en los días de fiesta.

Así, la desconfianza frente al tono serio y la fe en la concepción cómica eran espontáneas. Es obvio que la comicidad no fue nunca un agente de la violencia, ni erigía hogueras. La hipocresía y el engaño no podían reír. La risa no prescribía dogmas; no podía ser autoritaria ni amedrentar a nadie. Era una expresión de fuerza, de amor, de procreación, de renovación y fecundidad: estaba vinculada a la abundancia, la comida, la bebida, la inmortalidad terrenal del pueblo, el porvenir, la novedad que abría nuevos caminos. De allí que el pueblo desconfiara de la seriedad y se identificara con la risa festiva.

El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria y la otra cómica. Ambos aspectos coexistían en su conciencia, y esto se refleja claramente en las páginas de los manuscritos de los siglos XIII y XIV, como por ejemplo en las leyendas que cuentan la vida de los santos. En una misma página encontramos, una al lado de la otra, estampas piadosas y austeras que ilustran el texto y diseños de quimeras fantásticas, marañas de formas humanas, animales y vegetales de inspiración libre, es decir, sin relación con el texto; diablillos cómicos, juglares haciendo acrobacias, mascaradas, sainetes paródicos, etc., o sea imágenes puramente grotescas.

Y esto simultáneamente en una misma página. La superficie de la hoja, al igual que la conciencia del hombre

medieval, abarcaba dos aspectos de la vida y el mundo[64].

La misma coexistencia de lo serio y lo grotesco se encuentra en las pinturas murales de las iglesias (como dijimos antes) y en sus esculturas. El rol de la quimera, quintaesencia del grotesco, es muy significativo. Sin embargo, incluso en las artes decorativas de la Edad Media hay fronteras estrictas que limitan ambos aspectos: ambos coexisten, pero sin fusionarse ni mezclarse.

En consecuencia la cultura cómica de la Edad Media estaba esencialmente aislada en las fiestas y recreaciones. Al lado existía la cultura oficial sería, rigurosamente separada de la cultura popular que se manifestaba en la plaza pública. Los embriones de una nueva concepción del mundo comenzaban a aparecer, pero al estar encerrados en las manifestaciones típicas de la cultura cómica, no podían crecer ni desarrollarse, dispersos en los islotes utópicos de la alegría que presidía la fiesta popular, en las recreaciones, en los dichos de sobremesa, y en el seno cambiante de la lengua familiar hablada. Para llegar a desarrollarse plenamente, tenía que penetrar en la gran literatura.

Fue a fines de la Edad Media cuando se inició el proceso de debilitamiento de las fronteras mutuas que separaban la cultura cómica de la gran literatura. Las formas llamadas inferiores se infiltran cada vez más en los dominios superiores de la literatura. La comicidad popular penetra en la epopeya y en los misterios. Comienzan a desarrollarse géneros del tipo de las moralejas, gangarillas y farsas. Los siglos XIV y XV se distinguen por la aparición y el desarrollo de sociedades tales como «*Reino de la clerecía*», o de los «*Niños despreocupados*[65]». La cultura cómica comienza a trasponer los estrechos límites de las fiestas, y se esfuerza por penetrar en todos los círculos de la vida ideológica.

Este proceso alcanza su apogeo en el Renacimiento. La comicidad medieval encontró su expresión suprema en la

obra de Rabelais, Su obra fue la forma que adoptó la nueva conciencia histórica libre y crítica. Este apogeo se preparó a lo largo de la Edad Media.

En lo que se refiere a la tradición antigua, puede decirse que sólo cumplió un papel importante en el proceso de toma de conciencia y esclarecimiento *teórico* de la herencia legada por la comicidad medieval. Ya hemos visto que la filosofía de la risa en el Renacimiento se basaba en fuentes antiguas. Debemos destacar que en el Renacimiento francés del siglo XVI, las influencias provinieron de Luciano, Atenea, Aulio Gelio, Plutarco, Macrobio y otros eruditos, retóricos y satíricos de fines de la Antigüedad, y no de la tradición «clásica», como la epopeya, la tragedia y los géneros líricos, que sí influyeron en cambio en el clasicismo del siglo XVIII[66].

Podemos decir, empleando la terminología de Reich, que la influencia principal en el siglo XVI era la tradición «mímica» de la Antigüedad, la antigua imagen «biológica» y «etiológica», el diálogo, los dichos de sobremesa, el sainete, la anécdota, las sentencias; todo esto combinado con la tradición cómica medieval y en un tono armónico similar a ésta[67]. Traducido a nuestra terminología esto puede denominarse «la Antigüedad carnavalizada».

La filosofía de la risa del Renacimiento, basada en estas fuentes antiguas, no concordaba totalmente con estos principios en las representaciones cómicas prácticas. Porque la filosofía de la risa no reflejaba la tendencia histórica cómica del Renacimiento.

La literatura, así como los demás documentos del Renacimiento, demuestra la percepción excepcionalmente clara que tenían los contemporáneos acerca de la existencia de una gran frontera histórica, de los radicales cambios de época y de la sucesión de las fases históricas. En Francia, durante los años veinte y a principios de los años treinta del siglo XVI, esta percepción era especialmente aguda y

muchas veces se manifestó por medio de declaraciones conscientes. La humanidad dijo adiós a las «tinieblas del siglo gótico» y avanzó hacia el sol de la nueva época. Bastaría con citar los versos a André Tirapeau y la célebre carta de Gargantúa a Pantagruel.

La cultura cómica medieval preparó las formas a través de las cuales se expresaría esta concepción histórica. Eran formas esencialmente relacionadas con el tiempo, los cambios y el porvenir. Derrocaban y transformaban el poder dirigente y la concepción oficial. Imponían el triunfo de las buenas épocas, de la abundancia universal y la justicia. De allí surgió la nueva conciencia histórica, que encontró su expresión más radical en la comicidad.

B. Krjevsky dice con justeza en su artículo sobre Cervantes:

> «La carcajada ensordecedora que resonó en los ambientes europeos de vanguardia y que precipitó a la tumba todas las bases "eternas" del feudalismo, fue una alegre y concreta expresión de la nueva sensibilidad introducida por el cambio de ambiente histórico. Los ecos de esta carcajada de tono "histórico" no sólo conmovieron a Italia, Alemania o Francia (me refiero ante todo a *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais) sino que suscitaron una genial resonancia más allá de los Pirineos…»[68].

Las imágenes de la fiesta popular estaban al servicio de la nueva concepción histórica, todas sin excepción, desde los disfraces y mistificaciones (importantes en la literatura del Renacimiento, sobre todo en Cervantes) hasta las manifestaciones carnavalescas más complejas. Se produce una transformación acelerada de las formas elaboradas en el curso de los siglos: se despide alegremente al invierno, al

ayuno, al año viejo, a la muerte, y se acoge con alegría la primavera, los días de abundancia, de matanza de las reses, los días de nupcias, el año nuevo, etc., es decir, los símbolos de cambio y renovación, de crecimiento y abundancia, que sobrevivieron a lo largo de los siglos.

Estos símbolos, ya imbuidos de la sensación del tiempo y del porvenir utópico lleno de esperanzas y aspiraciones populares, servirá en adelante para expresar los alegres adioses que da el pueblo a la época agonizante, al antiguo poder y a la vieja concepción.

Las formas cómicas no sólo predominan en la literatura. Para ganar popularidad y conquistar el apoyo del pueblo, los jefes protestantes utilizan estos símbolos en sus panfletos, e incluso en sus tratados teológicos. La adopción de la lengua francesa cumplió un rol importantísimo en este proceso. Henri Estienne publicó en 1566 un panfleto satírico, *Apología de Heródoto*, lo que le valió el sobrenombre de «Pantagruel de Ginebra», y Calvino dijo de él que volvía «rabelesiana» la religión. Esta obra, en efecto, está escrita al estilo rabelesiano y rebosa de elementos de comicidad popular. Pierre Viret, el célebre teólogo protestante, justifica la presencia de la comicidad en la literatura religiosa en forma interesante y característica (*Disputations chrestiennes*, 1544) (*Discusiones cristianas*):

«Si en verdad os parece que estos temas deberían tratarse con gran gravedad y modestia, yo no os contradiré, porque creo que nunca será demasiada la veneración y la reverencia que pongamos al tratar la palabra de Dios; pero también quisiera recordaros que la palabra de Dios no es necesariamente severa y tétrica ni excluye la ironía, la sonrisa, los juegos honestos y los dichos y refranes respetuosos de su majestad y gravedad[69]».

El autor anónimo de las *Sátiras cristianas de la cocina papal* (1560) expresa una idea similar en su prefacio al

lector:

> «Esto me recuerda los versos de Horacio: ¿qué impide que no digamos la verdad al reír? Creo por cierto que los diversos hábitos y naturalezas hacen necesario que la verdad deba enseñarse por diversos medios: de tal forma que ésta pueda ser comprendida no sólo a través de demostraciones y serias autoridades, sino también bajo la forma de chanzas[70]».

En aquella época era absolutamente imprescindible utilizar la risa no oficial para acercarse al pueblo, que desconfiaba de la seriedad y tendía a identificar la verdad libre y sin velos con la risa.

Así fue como la primera traducción de la Biblia en francés, la realizada por Olivétan, lleva la marca inconfundible de la lengua y el estilo rabelesianos; tenía obras de Rabelais en su biblioteca. Doumergue, autor de una obra sobre Calvino, alaba esta traducción:

> «La Biblia de 1535 revela la modestia, la sinceridad conmovedora y el humor ingenuo que convierten a Olivétan en uno de los fundadores de la lengua francesa, al lado de Calvino y de Rabelais, más cercano a Rabelais en el estilo y a Calvino por el pensamiento[71]».

Durante el siglo XVI llega a su apogeo la historia de la risa: su vértice culminante es el libro de Rabelais. Al llegar a la Pléiade, se produce un marcado descenso. Ya hemos definido el punto de vista del siglo XVII sobre la risa: se pierde su vínculo esencial con la cosmovisión y se identifica

con la denigración (denigración dogmática, aclaremos), queda limitada al dominio de lo típico y particular y pierde su colorido histórico; su vínculo con el principio material y corporal subsiste aún, pero queda relegado al campo inferior de lo cotidiano.

¿Cómo se produjo este proceso de degradación?

El siglo XVII se distinguió por la *estabilización* del nuevo régimen de la monarquía absoluta, lo que originó el nacimiento de una «forma universal e histórica» relativamente progresista que encontró su expresión ideológica en la filosofía racionalista de Descartes y la estética del clasicismo. Estas dos escuelas reflejan, en forma manifiesta, los rasgos fundamentales de la nueva cultura oficial, separada de la Iglesia y el feudalismo, pero imbuida como éste último de un tono serio, autoritario, aunque menos dogmático. Nuevas ideologías dominantes fueron creadas por la nueva clase poderosa, presentadas por ésta como verdades eternas, como dice Marx[72].

Sin embargo, esta tradición no se debilita, continúa viviendo y luchando por su supervivencia en los géneros canónicos inferiores (comedias, sátira, fábula) y en los géneros no-canónicos sobre todo (novela, diálogo costumbrista, géneros burlescos, etc.); sobrevive también en el teatro popular (Tabarin, Turlupin, etc.).

Los géneros arriba mencionados tuvieron un cierto carácter *opositor*, lo que facilitó la penetración de la tradición cómica grotesca. A pesar de todo, estos géneros no fueron generalmente más allá de los límites de la cultura oficial, razón por la cual la risa y el grotesco se degradaron y se alteraron al penetrar en este medio.

Estudiaremos luego en detalle la *tendencia burguesa* del grotesco cómico rabelesiano. Pero antes debemos conocer la orientación particular que adquieren las imágenes

carnavalescas y rabelesianas en el siglo XVII, posiblemente bajo el influjo del espíritu crítico de la aristocracia.

Debemos tomar nota de un acontecimiento curioso: en el siglo XVII, los personajes de Rabelais se convierten en los héroes de las fiestas cortesanas, de las mascaradas y *ballets*. El 1622 se representa en Blois una mascarada llamada *Nacimiento de Pantagruel* en la que aparecen Panurgo, el hermano Juan, la sibila de Panzoust y el bebé gigante con su nodriza. En 1628 se representa en el Louvre el *ballet Les andouilles* (las morcillas), basado en una versión sobre el tema de «*la guerra de las morcillas*»; un poco más tarde, se representa el *Ballet de los Pantagruelistas* y en 1638 la *Bufonería rabelesiana* (según el Tercer Libro). Otras representaciones de este tipo se realizan más tarde[73]. Estas funciones demuestran que los personajes de Rabelais formaban parte de los espectáculos. No se había olvidado el origen de la fantasía rabelesiana[74], es decir sus orígenes populares y carnavalescos. Pero simultáneamente, sus personajes habían pasado de las plazas públicas a la mascarada de la corte, lo que introdujo cambios en su estilo e interpretación.

Una evolución similar ocurrió con la tradición de las fiestas populares en los tiempos modernos. Los regocijos de la corte: mascaradas, procesiones, alegorías, fuegos de artificio, etc., retomaban hasta cierto punto la tradición carnavalesca.

Los poetas de la corte, en Italia sobre todo, encargados de organizar esas festividades, conocían muy bien esas formas, de las que asimilaron la profundidad utópica y la interpretación del mundo. Fue el caso de Goethe en la corte de Weimar, una de cuyas funciones era la organización de fiestas similares. Con esa finalidad, estudió con profunda atención las formas tradicionales y se esforzó por comprender el sentido y el valor de ciertas máscaras y

símbolos[75]. Goethe supo aplicar esas imágenes al proceso histórico, y revelar la «filosofía de la historia» que éstas contenían. Hasta ahora no se ha estudiado ni estimado suficientemente la profunda influencia que las fiestas populares tuvieron en la obra del poeta.

Al evolucionar las mascaradas cortesanas y unirse con otras tradiciones, estas formas comienzan a degenerar estilísticamente: esto se expresa al principio con la aparición de temas puramente decorativos y alegóricos, abstractos y ajenos a su estilo; la obscenidad ambivalente derivada de lo «inferior» material y corporal degenera en una frivolidad erótica superficial. El espíritu popular y utópico y la nueva concepción histórica comienzan a desaparecer.

La «novela cómica» del siglo XVII, representada por Sorel, Scarron, etc., demuestra claramente la otra tendencia que adquiere la evolución de la fiesta popular dentro del espíritu burgués. Sorel ya estaba muy influido por limitadas ideas burguesas y esto se expresó claramente en sus concepciones literarias teóricas. Se lanzó contra la fantasía y defendió el punto de vista de un «buen sentido» estrecho y un lúcido pragmatismo burgués. Escribe sus libros para despertar en el lector el rechazo de los libros inútiles.

Para Sorel el *Don Quijote* es una simple parodia literaria de las novelas de caballería, de la fantasía, del ensueño y el idealismo, desde el punto de vista del buen sentido y la moral práctica; ésta es una concepción típicamente limitada, burguesa, de la novela de Cervantes.

Sin embargo, la obra literaria de Sorel está muy lejos de responder totalmente a sus opiniones teóricas. Su obra, compleja y contradictoria, rebosa de imágenes tradicionales que fluctúan del estadio de transición al de reinterpretación.

Entre las novelas de Sorel, *El Pastor extravagante* es la más fiel a las concepciones teóricas del autor. Es una

especie de *Don Quijote* pastoral esquematizado hasta tal punto que se convierte en una simple imitación de las novelas pastoriles en boga en aquella época. Sin embargo, a pesar de sus limitadas ambiciones y su racionalismo superficial, la novela contiene un sinnúmero de imágenes y temas tradicionales que desbordan el límite restringido que se había propuesto el autor. Es, por ejemplo, el tema de la locura o la estupidez del héroe Lysis. Como ocurre en el *Don Quijote*, el tema de la locura permite desplegar en torno a Lysis un enorme abanico de coronamientos y derrocamientos, disfraces y mistificaciones carnavalescas. Este tema permite al mismo tiempo una escapatoria fuera de los senderos trillados de la vida oficial. El mundo se incorpora a la locura carnavalesca del héroe. Por debilitados que estén estos temas, conservan sin embargo chispas de la risa festiva popular y de lo «inferior» material y corporal regenerador. Estos rasgos profundos de los temas e imágenes tradicionales del carnaval se expresan casi contra la voluntad del autor. Pongamos por caso la escena en la cual el héroe espera el fin del mundo, el incendio y el diluvio universales en una pequeña aldea en los alrededores de Saint Cloud y la cautivante descripción de la borrachera de los campesinos en esta ocasión. Puede afirmarse que allí existen puntos de contacto con el sistema de imágenes rabelesianas. Lo mismo ocurre en el célebre banquete de los dioses en el Libro III. En *Francion*, la mejor novela de Sorel, los temas e imágenes tradicionales son aún más importantes y creadores.

Destaquemos sobre todo el rol de las «bufonadas» escolares (no hemos olvidado la importancia considerable de las recreaciones escolares en la historia de la literatura medieval); la descripción de la bohemia estudiantil con sus mistificaciones, disfraces y parodias. Consideremos también la mistificación de Raymond y el notable episodio, uno de

los mejores, de la orgía en su castillo. Señalemos, para terminar, la elección burlesca del escolar pedante, Hortensius, al trono de Polonia. Se trata indudablemente de un juego carnavalesco, digno de las Saturnales (además se desarrolla en Roma). Sin embargo, la percepción histórica está muy debilitada y reducida.

Las tradiciones del realismo grotesco se restringen y empobrecen más aún en los diálogos del siglo XVII. Nos referimos especialmente a los *Caquets de l'accouchée*[76], pequeño texto publicado en fascículos separados en el curso de 1622, y aparecido en un solo volumen en 1623. Se trata aparentemente de una obra colectiva. Describe a un grupo de mujeres reunidas en torno a la cabecera *de una mujer que acaba de parir*. Reuniones de ese tipo se remontan a una época más antigua[77]. En estas ocasiones las mujeres comían *abundantemente y hablaban sin interrupción*, aboliendo transitoriamente las convenciones del trato social normal. El parto y la absorción de alimentos determinaban la elección de los diversos temas de conversación (lo «inferior» material y corporal).

En la obra a la que nos referimos, el autor, disimulado detrás de una cortina, escucha los parloteos de las mujeres que comentan temas derivados de lo «inferior» material y corporal (el tema rabelesiano del limpiaculos) transponiendo este principio al plano de la vida cotidiana: es una mezcolanza de chismes y comadreos. Las francas conversaciones mantenidas en las *plazas públicas*, con su aspecto «inferior» ambivalente y grotesco son reemplazadas por los pequeños secretos íntimos relatados en una habitación y escuchados por el autor detrás de una cortina.

En aquella época, las «habladurías» de este tipo estaban muy de moda. Las *Habladurías de los pescadores* (1621-22)

y las *Habladurías de las mujeres del barrio Montmartre* (1622) tienen un tema similar.

Los amores, intrigas y enredos de las sirvientas de las grandes casas de nuestro tiempo (1625) es una obra significativa. Los sirvientes, tanto hombres como mujeres, de las grandes casas, relatan habladurías sobre los amos y los sirvientes de rango superior. Los narradores han escuchado e incluso mirado sus devaneos amorosos y los comentan sin tapujos. Comparados con los diálogos del siglo XVI se observa una total degeneración, el diálogo se convierte en murmuración maliciosa a puertas cerradas. Los diálogos del siglo XVI han sido los precursores del «realismo de alcoba», atento a lo que ocurre y a lo que se dice en la vida privada, género que alcanzará su apogeo en el siglo XIX. Estos diálogos son verdaderos documentos históricos que permiten apreciar desde cerca el proceso de degeneración de los francos dichos grotescos expresados en las plazas públicas, durante los banquetes y el carnaval, que pasan a convertirse en diálogos de la vida diaria en la novela costumbrista moderna. Sin embargo queda siempre una chispa carnavalesca en este género.

En los poetas libertinos como Saint Amant, Théophile de Viau y d’Assoucy, las tradiciones de temas e imágenes de la fiesta popular tienen un carácter distinto. Si bien es cierto que conservan su valor como concepción del mundo, adquieren al mismo tiempo un matiz epicúreo e individualista.

Estos poetas han sido influidos profundamente por Rabelais. La interpretación epicúrea e individualista de lo «inferior» material y corporal es una característica de la evolución de esas imágenes en el curso de los siglos siguientes, paralela a la orientación naturalista que adquirirán.

En la *Novela Cómica* de Scarron emergen también los demás aspectos de las imágenes de la fiesta popular. La compañía de cómicos ambulantes no es un microcosmos cerrado estrechamente profesional como en el caso de otros oficios. La compañía se opone al mundo organizado y consolidado; forman un mundo semireal y semiutópico, sustraído hasta cierto punto de las reglas convencionales y entorpecedoras y disfrutando de los derechos y privilegios del carnaval y la fiesta popular. El carro de los cómicos ambulantes difunde a su paso el ambiente carnavalesco en el que viven perpetuamente los artistas. Así concibe Goethe el teatro en *Wilhelm Meister*. La atracción del mundo del teatro y la irradiación de su atmósfera utópica carnavalesca subsisten incluso en la actualidad.

Scarron escribió también obras que describen otros aspectos de las formas e imágenes grotescas y paródicas de la fiesta: poemas burlescos y comedias grotescas, de entre las que destaca *Virgile travesti (Virgilio al revés)*. Scarron describe en un poema la Feria de Saint-Germain y su carnaval[78]. Sus célebres «ocurrencias del capitán Matamoros» contienen imágenes grotescas casi puramente rabelesianas. En una de sus ocurrencias el capitán Matamoros declara que el infierno es su bodega, el cielo su armario y la bóveda celeste su cama, los largueros de su cama los polos, y «mi bacinilla para orinar los abismos marinos». Debemos señalar sin embargo que las distorsiones paródicas de Scarron, sobre todo su *Virgilio travesti* ya están muy lejos de las parodias universales y positivas de la cultura popular y se asemejan, más bien, a las parodias modernas, más estrechas y puramente literarias.

Las obras que acabamos de enumerar pertenecen a la época preclásica del siglo XVII, es decir, de antes del reinado de Luis XIV. La influencia de Rabelais se une a las

tradiciones directas, todavía vivas, de la risa de la fiesta popular. Es la razón por la cual Rabelais no parecía en absoluto un escritor excepcional diferente a los demás. Pero más tarde, cuando desaparece el contexto viviente dentro del cual Rabelais era percibido y comprendido, se convierte en un escritor solitario y excéntrico, al que se hace imprescindible comentar e interpretar. El célebre juicio de La Bruyére es una prueba manifiesta de esto. El pasaje sólo aparece en la quinta edición de su libro *Los Caracteres o las Costumbres de este siglo* (1690): «Marot y Rabelais cometieron el error inexcusable de llenar de basura sus escritos: ambos tenían el suficiente genio y cualidades para poder evitarlo, incluso desde el punto de vista de quienes buscan la diversión y no lo admirable en la literatura. Rabelais es especialmente difícil de comprender: su libro es enigmático e inexplicable; es una quimera, el rostro de una hermosa mujer con los pies y la cola de una serpiente o de alguna otra bestia más deforme e ingeniosa y una sucia corrupción. En sus partes más malas cae en el colmo de lo inferior y hace las delicias de la canalla; cuando es bueno, llega a lo exquisito y a lo excelente y se convierte en el manjar más delicado».

Este juicio formula de la manera más perfecta la «cuestión Rabelais» tal como se presenta en la época del clasicismo. El punto de vista de la época, la «estética de la época» encuentra en este juicio su expresión más justa y apropiada. No se trata de una estética racionalizada de géneros estrechos y de manifiestos literarios, sino más bien de una concepción estética más amplia perteneciente a una época de estabilidad. Por eso creemos interesante realizar un análisis detallado de este pasaje.

Ante todo, La Bruyére encuentra la obra de Rabelais ambigua, de doble faz, porque ha perdido la clave que le habría permitido reunir esos dos aspectos heterogéneos.

Considera «incomprensible», «enigmático» e «inexplicable» que ambos aspectos estén reunidos en un escritor. Para La Bruyére, algunos de los elementos incompatibles son la «basura», la «sucia corrupción» y «la delicia de la canalla». Además, en sus partes defectuosas, Rabelais, según él, «es el colmo de lo inferior». En su aspecto positivo, lo define como «genial y dotado de cualidades superiores», «moral fina e ingeniosa», «lo exquisito y excelente» y «el manjar más delicado».

El lado negativo son las obscenidades sexuales y escatológicas, las groserías e imprecaciones, las palabras de doble sentido, la comicidad verbal de baja estofa, en una palabra, la tradición de la cultura popular: «la risa y lo “inferior” material y corporal». En cuanto al aspecto positivo, es el lado puramente literario y humanista de la obra de Rabelais. Las tradiciones grotescas, orales y librescas son divergentes en la época de La Bruyére, y parecen en consecuencia incompatibles. Todo lo que posee asociaciones grotescas y de fiesta pública es calificado como «la delicia de la canalla». Las obscenidades, que ocupan tanto espacio en la obra de Rabelais, tienen para La Bruyére y sus contemporáneos una resonancia completamente diferente de la que tenían en la época de Rabelais. Se han roto los vínculos con los aspectos esenciales de la vida práctica y de la concepción del mundo, con el sistema de las imágenes populares y carnavalescas unidas orgánicamente. La obscenidad se ha vuelto en la época de La Bruyére exclusivamente sexual, aislada y limitada al dominio de la vida privada. Ya no cabe dentro del sistema oficial de concepciones e imágenes.

Los demás elementos de la comicidad expresada en las plazas públicas han sufrido idénticas transformaciones. Se han separado del conjunto que los sostenía, es decir, de lo «inferior» material y corporal ambivalente, y con esto han

perdido su auténtico sentido. Las palabras de sabiduría, la observación sutil, las vastas ideas sociales y políticas se desprenden de ese conjunto para caer en el dominio de la literatura de salón y adquirir resonancias absolutamente diferentes. De allí que se les apliquen calificativos como «exquisito», «manjares delicados». Además, la yuxtaposición de esos elementos heterogéneos desde el nuevo punto de vista, en la obra de Rabelais se le antoja lógicamente como una «combinación monstruosa». Para calificar esta absurda combinación, La Bruyére recurre a la imagen de la «quimera». Pero dentro de la estética del clasicismo la «quimera» no tiene cabida. La quimera representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco. Pero para nuestro autor, que expresa a la perfección la estética de su tiempo, la imagen grotesca es algo totalmente extraño. Está acostumbrado a considerar la vida cotidiana como algo perfecto, permanente y acabado; está habituado a trazar fronteras bien marcadas y firmes entre los cuerpos y los objetos. De allí que una imagen grotesca tan atenuada como el hada Melusina de las leyendas populares se le antoje una «mezcla monstruosa».

Al mismo tiempo, La Bruyére aprecia la «moral fina» de Rabelais. Para él, la moral es ante todo «las costumbres», la caracterología, las observaciones sobre la naturaleza y la vida humana tendientes a la generalización y la tipificación. En realidad, lo que La Bruyére descubre y alaba en Rabelais son las «moralejas» antiguas, pero concebidas en un sentido más estrecho del que tenían en la Antigüedad. La Bruyére pasa por alto el vínculo que existía entre las «moralejas» y las fiestas, el banquete, la risa de los comensales, que se percibe incluso en su modelo de Teofrasto.

Este juicio dual no ha perdido su validez en los siglos siguientes y subsiste aún en nuestros días. Se sigue rechazando en la obra de Rabelais «la herencia del grosero siglo XVI», es decir, la risa popular, lo «inferior» material y corporal, las exageraciones grotescas, la bufonería, los componentes de la comicidad popular. Se conserva la «psicología» y la «tipología», el arte del relato, el diálogo y la sátira social. Al comenzar la segunda mitad del siglo XIX, Stapfer trató por primera vez de comprender la obra de Rabelais como un todo artístico e ideológico único y necesario en todos sus elementos.

El método histórico-alegórico de interpretación de Rabelais se originó en el siglo XVIII.

La obra de Rabelais es extremadamente compleja. Encierra una infinidad de alusiones que eran claras para sus contemporáneos inmediatos, y a veces sólo para un círculo cerrado de familiares. Es una obra excepcionalmente enciclopédica; se acopian los términos tomados de distintos campos del conocimiento y la técnica. Contiene además una multitud de palabras nuevas e insólitas introducidas por primera vez en la lengua francesa. Es, por lo tanto, muy natural que Rabelais necesite comentarios e interpretaciones. Lo demuestra él mismo al escribir a continuación del «Cuarto Libro» una «Breve declaración[79]».

La explicación de Rabelais establece las bases de los comentarios filológicos. Sin embargo, tuvieron que transcurrir muchos años antes que se escribiera un estudio filológico serio. A principios de 1711 se publica el célebre comentario de Le Duchat, que conserva aún hoy todo su valor. Esta tentativa quedó casi completamente aislada. Antes y después de él, y casi incluso hasta el presente, los comentarios y explicaciones de Rabelais se desarrollaron en un sentido completamente diferente al que tenía la obra de

Le Duchat. Eran estudios desprovistos de rigor filológico e histórico.

En su prólogo al *Libro Primero* (Gargantúa), Rabelais señala que su novela tiene un sentido oculto que es preciso comprender: «(…)…porque en la lectura encontraréis muchas otras doctrinas y matices recónditos, que os revelará altos sacramentos y misterios horríficos, tanto en lo que concierne a nuestra religión como también al estado político y la vida económica[80]». Explicaremos más adelante este pasaje. Nos parecería una simpleza considerarlo como una fórmula oratoria destinada a excitar la curiosidad de los lectores (aunque es cierto que este procedimiento fue muy utilizado en los siglos XV y XVI, como, por ejemplo, lo hace Berni en su novela burlesca *Orlando amoroso*). Lo que aquí motiva nuestra atención es la tentativa de descifrar esos «altos sacramentos y misterios horríficos» que en el siglo XVII condujo a la elaboración del método histórico alegórico, que se aplicó después al estudio de Rabelais durante casi tres siglos.

La primera idea de interpretación histórico-alegórica data del siglo XVI. Jacques Auguste de Thou, célebre historiador de la segunda mitad del siglo XVI, escribe en *Las memorias de la vida de M. Thou*, refiriéndose a Rabelais:

> «(…) compuso un libro muy espiritual, en el que con una libertad digna de Demócrito y una alegría sin límites entretiene a sus lectores con nombres supuestos, con la ridiculización de las etapas de la vida y la situación existente en el Reino[81]».

Pueden destacarse varias ideas típicas en este pasaje: el carácter universal popular y de fiesta, de la risa que ridiculiza «las etapas de la vida y la situación existente en el

Reino», la libertad digna de Demócrito, el carácter espectacular de las imágenes de Rabelais y por último los personajes históricos reales presentados bajo nombres supuestos. Es un juicio de un hombre del siglo XVI que ha captado perfectamente los rasgos esenciales de la obra de Rabelais. Al mismo tiempo, hay una concepción más cercana a la segunda mitad del siglo XVI cuando califica de bufona la risa rabelesiana y cuando busca debajo de los nombres supuestos, personajes y acontecimientos perfectamente precisos, o sea cuando comienza a sobrestimar el elemento alegórico de la obra.

A partir del siglo XVI se comenzó a sustituir a los personajes de Rabelais y a los diferentes episodios de su novela con determinados personajes y acontecimientos relativos a la vida política y cortesana. Esta tradición, que continúa hasta el siglo XVII es adoptada por el método histórico-alegórico.

A partir del siglo XVII se comienza a descubrir «llaves» o «claves» para el libro de Rabelais y comienzan a descifrarse los nombres y acontecimientos. La edición de Amsterdam es la primera que trae una «clave» de este tipo en un anexo posteriormente modificado en las ediciones siguientes, comprendida la edición de A. Sardou de 1874-1876, que hace un resumen de los anexos anteriores. La edición de Amsterdam de 1663 ofrece en el anexo diferentes claves, entre las que destaca una interpretación muy significativa del episodio de la burra gigante de Gargantúa, la que tratando de desembarazarse de las moscas bovinas, destruye a coletazos el bosque de Beauce. Basándose en una tradición proveniente del siglo XVI, el autor interpreta: «Todos saben que esta burra es Mme. d'Estampes (amante del rey), quien ordenó talar este bosque». Pero el verdadero jefe de la escuela histórico-alegórica fue Pierre Antoine Le Motteux, que hizo publicar en Inglaterra en 1693 (donde

había emigrado después de la revocación del edicto de Nantes) una traducción inglesa de Rabelais, realizada por Urquhart y que incluía una biografía del autor, un prefacio y comentarios. Pierre Antoine Le Motteux analiza las diversas claves empleadas antes de él y expone a continuación sus interpretaciones personales. Este comentario fue la fuente principal de los adeptos al método histórico-alegórico.

El abad de Marsy, quien publicó en Amsterdam su libro *Rabelais moderno* (1752)[82] con varios comentarios, fue un eminente defensor de este método en el siglo XVIII. Por último, la obra más notable fue el *Variorum*, edición en nueve tomos de las obras de Rabelais. Sus autores, Eloi Johanneau y Esmangar, recogieron los estudios ya realizados y ofrecieron al lector un sistema de interpretaciones histórico-alegórico.

Acabamos de exponer la historia del método, ¿en qué consistía? Es muy simple: detrás de cada personaje y acontecimiento perteneciente a la obra de Rabelais figura un personaje y un acontecimiento histórico o de la vida cortesana muy precisos; la novela es considerada como un sistema de alusiones históricas; el método se propone descifrarlas basándose, en parte, en la tradición proveniente del siglo XVI y también parcialmente en la confrontación de las imágenes rabelesianas con los hechos históricos de su época y en toda clase de comparaciones y suposiciones.

Como la tradición es contradictoria y las hipótesis siempre relativamente arbitrarias, se comprende perfectamente que el mismo personaje o acontecimiento sea interpretado de diferente manera por los diversos autores.

Daremos algunos ejemplos: se acostumbra a decir que Francisco I es Gargantúa, mientras que Le Motteux considera que se trata de Henri d’Albret; para algunos Panurgo es el cardenal de Amboise, para otros el cardenal

Charles de Lorraine, o Jean de Montluc, o incluso Rabelais en persona; Picrochole es para algunos Luis Sforza o Fernando de Aragón, pero según Voltaire es Carlos Quinto.

El método histórico-alegórico se esfuerza por descubrir en cada detalle de la novela una alusión a hechos determinados. Así, por ejemplo, el célebre capítulo de los limpiaculos de Gargantúa no sólo es interpretado en su conjunto sino en relación a cada limpiaculos elegido por Gargantúa. Un día, por ejemplo, se limpia con un gato de Mars cuyas uñas le desgarran el perineo; los comentaristas quieren ver allí una alusión a un hecho de la vida de Francisco I: en 1512, a la edad de dieciocho años, contrajo una enfermedad venérea a raíz de sus relaciones con una joven gascona. Gargantúa cura sus rasguños limpiándose con los guantes de su madre: alusión a los cuidados que la madre de Francisco I le prodigó durante la enfermedad.

De este modo, la novela se convierte en un sistema complicadísimo de alusiones determinadas.

En la actualidad, los especialistas serios han rechazado completamente el método histórico alegórico[83].

Si bien es cierto que la obra de Rabelais contiene numerosas alusiones históricas, sin embargo no debe admitirse en ningún caso la existencia de un sistema de alusiones *precisas* y rigurosas desarrollado a lo largo del libro. No debe buscarse una clave *determinada y única* para cada cosa. Dado que la tradición es contradictoria y las comparaciones y suposiciones arbitrarias, el método histórico-alegórico no puede, por lo tanto, descifrar una alusión determinada, aunque se supone que ésta existe. Por último, y ésta es la cuestión fundamental, aunque la alusión pudiera descubrirse y comprobarse, ello no contribuiría esencialmente a la comprensión artística e ideológica de la imagen, que tiene siempre una dimensión más amplia y

profunda, ligada a la tradición, dotada de una lógica artística propia, independiente de las alusiones.

Aunque la interpretación de la imagen del limpiaculos fuese cierta, esto no serviría estrictamente para nada, ni para la comprensión de la imagen y su lógica artística, ni para la comprensión de su sentido. El limpiaculos es una de las imágenes más difundidas dentro de la literatura escatológica: figura en las anécdotas, los géneros verbales familiares, las grosería y las metáforas y comparaciones obscenas. Incluso dentro de la literatura en general es una imagen vieja.

El mismo tema reaparece después de Rabelais en *Caquéis de l'accouchée*, que mencionamos antes. El limpiaculos es uno de los temas más difundidos en los epigramas lanzados contra los escritores en sus obras. El hecho de descifrar una alusión de sentido unívoco (si es que Rabelais la hizo alguna vez) no nos sirve para comprender el sentido tradicional de esta imagen (perteneciente a los «inferior» material y corporal) ni tampoco para conocer sus funciones artísticas particulares en el libro de Rabelais[84].

¿Cómo explicar entonces el predominio casi exclusivo del método alegórico-histórico durante tres siglos? ¿Cómo explicarse que espíritus tan perspicaces como Voltaire en el siglo XVIII y Michelet en el XIX hayan utilizado este método? ¿Cómo explicar además el nacimiento incluso de tradiciones sobre las que se basa a su vez este método?

La explicación es que la tradición viva de la risa de la fiesta popular que estructuró la obra de Rabelais en el siglo XVI comienza a desaparecer en los siglos siguientes; deja de cumplir el papel de comentario vivo, accesible a todos. La verdadera clave de interpretación artística e ideológica de las imágenes rabelesianas se pierde al mismo tiempo que las tradiciones que las originaron. A partir de entonces se comienza a buscar claves falsas.

El método histórico-alegórico es un testimonio típico del proceso de descomposición de la risa que se opera en el curso del siglo XVII. El campo de la risa se restringe cada vez más y pierde su universalismo. Por un lado, se asimila a lo típico, lo general, lo banal; por el otro se confunde con la invectiva personal, o sea que es utilizado contra una persona aislada. La individualidad histórica universal cómico carnavalesca se vuelve más y más incomprensible.

Cuando lo típico deja de ser evidente se comienza a buscar una individualidad aislada, o sea, un personaje perfectamente determinado.

Es cierto que la risa de la fiesta popular admite alusiones a individuos aislados. Pero las alusiones son sólo la armonía de las imágenes cómicas, en tanto que el método alegórico las transforma en el tono mayor. La verdadera imagen cómica no pierde su fuerza ni su importancia aún después que las alusiones han caído en el olvido y han sido reemplazadas por otras. Este no es el meollo del problema.

En el siglo XVII, un proceso muy importante afecta a la ideología: se produce una clara acentuación de procedimientos de generalización, abstracción empírica y tipificación. Este proceso alcanza su apogeo en el siglo XVIII. Se reestructura el modelo del universo. Al lado de lo general permanece el caso único, cuyo valor es ejemplificar lo general, lo típico y «promedio». Por otra parte, el caso aislado, adquiere el valor de hecho incontestable y perentorio, de donde surge la tendencia característica al documentalismo primitivo. El hecho aislado, establecido a base de documentación, y a su lado lo general y lo típico, empiezan a desempeñar el papel dominante en la concepción del mundo. Este fenómeno se manifiesta con toda su fuerza en la obra de creación artística (sobre todo en el siglo XVIII), lo que produce la limitación específica del realismo del Siglo de las Luces.

Pero si bien es cierto que la «novela documental» procede del XVIII, las «novelas con clave» surgen durante todo el siglo XVII. Así, por ejemplo, a principio del siglo aparece la novela latina del escritor inglés Barclay, titulada *Euphormionis Satiricon* (Londres, 1603), que obtuvo un éxito resonante en la primera mitad del siglo (hay varias ediciones, incluso una traducción francesa). Aunque la acción se desarrolla en la Antigüedad es una «novela con clave» autobiográfica, y la clave que permite descifrar los nombres propios está incluida en todas las ediciones.

Esto es una mascarada original sobre contemporáneos conocidos y es precisamente lo que confiere a la novela un interés particular.

En sus comienzos, el método histórico alegórico interpretó precisamente a Rabelais desde el punto de vista de las novelas de «mascaradas» con clave.

Estas son las líneas esenciales en la evolución de la risa y de la tradición rabelesiana en el siglo XVII. En realidad, todavía existían en aquella época obras cómicas muy importantes inspiradas en las tradiciones de la fiesta popular. Nos referimos principalmente a Moliére. Sin embargo, debido a su carácter peculiar, esas obras no serán analizadas aquí.

Proseguimos a continuación con el siglo XVIII. Nunca fue Rabelais tan incomprendido como durante este período. Fue precisamente en la interpretación y comprensión de Rabelais donde se manifestaron las debilidades del Siglo de las Luces. Los escritores del Iluminismo, con su falta de sentido histórico, su utopismo abstracto y racional, su concepción mecanicista de la materia, su tendencia a la generalización y tipificación abstracta por un lado y documental por la otra, no estaban capacitados para comprender ni estimar su obra. Para los escritores del Iluminismo, Rabelais era la encarnación perfecta del «siglo

XVI salvaje y bárbaro». Voltaire expresó muy exactamente la opinión de su época en esta declaración:

> «Rabelais, con su libro extravagante e ininteligible, ha difundido una enorme alegría y una impertinencia aún más grande; ha producido la erudición, las basuras y el hastío; se encuentra un buen cuento en dos páginas a cambio de volúmenes de estupideces; sólo algunas personas de gusto extravagante se obstinan en comprender y estimar esa obra; el resto de la nación se ríe de las ocurrencias de Rabelais y desprecia el libro. Se le considera como el bufón número uno, la gente lamenta que una persona que tenía tanto espíritu como él, haya hecho tan mal uso de éste; es un filósofo borracho que ha escrito bajo los efectos de la embriaguez[85]».

A Voltaire el libro de Rabelais le parece una cosa extravagante e ininteligible, una mezcla de erudición, de basuras y molestias. Como vemos, su división en elementos heterogéneos e incompatibles se acentúa después de La Bruyére. Voltaire considera que para gustar de Rabelais hay que tener gustos extravagantes. La actitud del «resto de la nación» respecto a Rabelais (con excepción de los espíritus extravagantes) es descrita en forma muy extraña: la gente se ríe de sus ocurrencias, y al mismo tiempo se le desprecia. La actitud con relación a la risa ha cambiado radicalmente. En el siglo XVI todos reían al leer el libro de Rabelais, pero nadie lo despreciaba precisamente porque hacía reír. Pero en el siglo XVIII la risa feliz se convierte en algo despreciable y vil; el título de «bufón número uno» es peyorativo. Por último, habiendo declarado Rabelais (en los prólogos) que él escribía sólo después de haber comido y bebido bien,

Voltaire toma esta afirmación al pie de la letra, desde el punto de vista elemental y vulgar. Ya no comprende el vínculo tradicional y capital entre la palabra de libertad y de sabiduría, y la bebida y la comida, la «verdad» típica de los dichos de sobremesa (aunque la tradición de los dichos de sobremesa esté viva aún). El espíritu del festín popular ha perdido completamente su sentido y su valor en el siglo XVIII, siglo que cultiva el utopismo abstracto y racionalista[86].

Voltaire considera el libro de Rabelais como una simple sátira desnuda y lineal, recargada con fárrago superfluo. En *El templo del gusto*, Voltaire describe la «Biblioteca de Dios»: «Allí casi todos los libros son nuevas ediciones revisadas y retocadas», en las cuales «las obras de Marot y de Rabelais quedan reducidas a cinco o seis hojas[87]».

Los filósofos iluministas tendían a abreviar de esa forma a los escritores del pasado.

En el siglo XVIII, algunos autores intentaron realmente abreviar y expurgar a Rabelais. En su libro *Rabelais moderno*, el abad de Barsy no se contentó con modernizar la lengua de Rabelais, sino que llegó incluso a suprimir los giros dialectales y arcaicos, suavizando sus obscenidades.

El abad Pérau fue más lejos aún en su edición de *Obras Escogidas* publicado el mismo año (1752) en Ginebra. Todas las palabras un poco groseras u obscenas son suprimidas. Finalmente, en 1776, la célebre «Biblioteca universal de la novela» (1775-1778) publicó un texto expresamente destinado «a las damas[88]». Estas tres ediciones son muy típicas de la época y de su actitud frente a Rabelais.

En general los filósofos de las luces no supieron comprender ni apreciar a Rabelais, al menos desde el punto de vista de su conciencia teórica. Esto es fácilmente comprensible. En el siglo de las luces, según la fórmula de Engels, «la razón pensante se convierte en el único criterio de lo existente[89]». Este racionalismo abstracto, esta

negación de la historia, esta tendencia al universalismo abstracto y falta de dialéctica (separación entre la afirmación y la negación) les impidieron comprender y dar un sentido *teórico* a la risa ambivalente de la fiesta popular.

El criterio racionalista no podía comprender la imagen de la vida cotidiana, formada en medio de contradicciones y que nunca logra un acabado perfecto. Sin embargo, debemos señalar que *en la práctica*, Voltaire en sus novelas filosóficas y en *La doncella de Orleáns*, y Diderot en *Jacobo el fatalista* y sobre todo en *Las joyas indiscretas*, se inspiraron hasta cierto punto en las imágenes rabelesianas, aunque en forma limitada y racionalizada.

La influencia de la forma, los temas y los símbolos del carnaval, es muy importante en el siglo XVIII. Pero es una influencia formalizada: las formas del carnaval son transformadas en «*procedimientos*» literarios (esencialmente a nivel del tema y la composición) al servicio de diversas finalidades artísticas. Así, por ejemplo, Voltaire las utiliza en beneficio de la sátira, que conserva aún su universalismo y su valor como cosmovisión; la risa por el contrario, se reduce al mínimo, y sólo queda la ironía desnuda, la famosa «risa volteriana»: toda su fuerza y su profundidad residen en la agudeza y el radicalismo de la negación, mientras el aspecto renovador y regenerador está casi totalmente ausente; lo positivo es exterior a la risa y queda relegado al terreno de la idea abstracta.

En la literatura rococó, las formas del carnaval fueron utilizadas con otras finalidades artísticas. El tono alegre y positivo de la risa subsiste, pero todo se vuelve mezquino, reducido y simplificado. La franqueza de las plazas públicas adquiere una característica íntima, la obscenidad asociada a lo «inferior» material y corporal se transforma en frivolidad erótica, el alegre relativismo en escepticismo e indiferencia. A pesar de todo, esta alegría de tocador hedonista y

embellecida conserva algunas chispas del fuego carnavalesco que arde en el «infierno». En el fondo de la literatura moral y didáctica, gris y austera que predomina en el siglo XVIII, el estilo rococó mantuvo las alegres tradiciones del carnaval, aunque en forma unilateral y muy empobrecida.

Durante la Revolución francesa, Rabelais goza de un enorme prestigio. Muchos lo califican de profeta de la revolución. La ciudad natal de Rabelais es rebautizada «Chinon-Rabelais». Pero si bien es cierto que la época comprendió muy bien el carácter profundamente revolucionario del gran autor, no supo sin embargo reinterpretarlo con justeza. La prueba más concluyente es la obra de Guinguené publicada en 1791 titulada *Sobre la autoridad de Rabelais en la Revolución presente y en la constitución civil de la clerecía*. Aunque adoptando el punto de vista del método histórico-alegórico, el autor lo aplica con mayor profundidad y se esfuerza por poner en evidencia la concepción social y política de Rabelais. Pero a pesar de todo, da rienda suelta a su antihistoricismo de hombre del siglo XVIII y transforma a Rabelais en un enemigo consecuente del poder real, lo que no era cierto, porque Rabelais comprendía perfectamente el valor progresivo que éste tenía en su época[90]. Este es el error fundamental de Guinguené. Además se equivoca también al interpretar las exageraciones grotescas como simples sátiras puramente denigrantes. Afirma, por ejemplo, que al enumerar las cantidades prodigiosas de alimento y ropa que requería Gargantúa, Rabelais se proponía destacar la enormidad de impuestos que los reyes cuestan a los pueblos. Creo que es muy ingenuo identificar la profusión rabelesiana con los gastos excesivos de la corona. En este sentido la obra de Guinguené no supera la concepción de su época.

En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo). No nos proponemos examinar esos diversos fenómenos[91]. Lo único que nos interesa en este estudio es la tradición magistral de la risa de la fiesta popular que preparó Rabelais (y en general el Renacimiento) y su extinción progresiva a lo largo de los siglos siguientes.

Nuestro estudio, esencialmente histórico-literario está al mismo tiempo ligado a los problemas de la poética a través de la historia. Nos abstenemos de plantear problemas más amplios de estética general, en especial con relación a la estética de la risa. Nos limitaremos a revelar una forma históricamente definida de la risa popular medieval y renacentista, no en toda su extensión, sino únicamente en los límites del análisis de la obra rabelesiana. Por lo tanto, en ese sentido, nuestro libro no puede ofrecer más que *documentos* acerca de la filosofía y la estética de la risa.

Esta forma, históricamente determinada, de la risa se opuso no sólo a la seriedad en general, sino incluso a la forma, también históricamente determinada, de la seriedad dogmática y unilateral predominante en la Edad Media. En realidad la historia de la cultura y la literatura conoce otras formas de género serio. La cultura antigua produjo la *seriedad trágica*, que encontró su expresión más profunda en la tragedia griega antigua. La seriedad trágica es universalista (de allí que pueda hablarse de una concepción trágica del mundo) y se basa en la idea de *la muerte «fondee»*. La seriedad trágica está totalmente exenta de

dogmatismo. En todas sus formas y variedades, el dogmatismo aniquila igualmente la verdadera tragedia y la verdadera risa ambivalente. Pero en la cultura antigua la seriedad trágica no excluía el aspecto cómico del mundo; por el contrario, los dos componentes coexistían. Detrás de la trilogía trágica venía el drama satírico que la completaba en el dominio de la risa. La serie antigua no temía la risa ni las parodias, sino que incluso necesitaba un correctivo y un complemento cómicos[92].

Es la razón por la cual no podía existir en el mundo antiguo una oposición tan marcada entre las culturas oficial y popular como ocurría en la Edad Media.

Fue también en la Antigüedad donde se creó otra forma del género serio, la filosofía crítica, que estaba también desprovista de carácter dogmático y unilateral (en principio). Sócrates, su fundador, estaba estrechamente vinculado a las formas carnavalescas de la Antigüedad, como vemos en sus diálogos, lo que le libró de la seriedad *retórica* unilateral. Otra forma especial de lo serio: *la seriedad rigurosa y científica* tuvo una importancia enorme en la cultura moderna. En principio esta seriedad no tiene nada de dogmático ni unilateral; su naturaleza misma la conduce a enfrentar los *problemas*, es autocrítica e imperfecta. A partir del Renacimiento, este nuevo tipo de seriedad ejerció una poderosa influencia en la literatura a la vez que sufría transformaciones paralelas dentro del medio literario.

Incluso en el dominio de la literatura de todas las épocas, en la epopeya, la poesía lírica y el drama, existieron formas diversas de seriedad profunda y pura, pero *abierta*, siempre dispuesta a desaparecer y renovarse. La verdadera *seriedad abierta* no teme la parodia, ni la ironía, ni las formas de la risa restringida, porque intuye que participa en un mundo incompleto, con el que forma un todo[93].

En ciertas obras de la literatura mundial ambos aspectos del mundo, lo serio y lo cómico, coexisten y se reflejan mutuamente (son los llamados aspectos *integrales*, nunca imágenes serias y cómicas aisladas, como en el drama ordinario de la época moderna).

El *Alcestes*, de Eurípides, es una preciosa muestra de este género en la literatura antigua: la tragedia bordea aquí el drama satírico. Pero es evidente que las obras más notables de este tipo son las tragedias de Shakespeare.

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.

La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura.

Nuestras consideraciones sobre las diferentes formas de seriedad y sus relaciones mutuas con la risa superan el marco de nuestro estudio. Los documentos históricamente limitados de que disponemos no nos permiten abusar de generalizaciones demasiado largas. Por eso es posible que nuestras observaciones puedan parecer un poco declarativas y preliminares.

Nos falta examinar aún dos puntos en este capítulo:

1.º Rabelais visto por el romanticismo francés.

2.º Estado actual de los estudios rabelesianos.

En nuestra introducción hemos definido la actitud de los románticos franceses (en especial Víctor Hugo) con respecto al grotesco en general. Ahora nos referiremos a su actitud respecto a la obra de Rabelais, a quien consideraban, al

lado de Shakespeare, como uno de los representantes más profundos del sistema grotesco.

Nos referiremos ante todo a los juicios de Chateaubriand, quien sostiene una idea perteneciente al romanticismo: la idea de la existencia de genios-madres que parecen haber concebido y amamantado a los grandes escritores de un pueblo determinado. Según esta concepción, no existirían más que cinco o seis en toda la literatura mundial. Allí estaba Rabelais, al lado de Homero, Shakespeare y Dante. Es el creador de la literatura francesa, así como Homero creó las literaturas griega y romana, Shakespeare la inglesa y Dante la italiana. Es imposible elevar más a Rabelais. ¡Qué diferentes son los juicios de los siglos pasados, el de Voltaire, por ejemplo, para quien Rabelais era el bufón número uno, despreciado por toda la nación!

La idea de los genios-madre, que compartieron casi todos los románticos, fue muy fecunda en su época. Los impulsó a indagar en el pasado los gérmenes del futuro, a estimar el pasado desde el punto de vista del porvenir fecundado y engendrado por aquél. Otra idea romántica del mismo tipo es la del genio «espíritu-faro de la humanidad» que proyecta su luz a lo lejos. Esta idea del romanticismo permite ver en las obras del pasado (en las de Shakespeare, Dante y Rabelais) no sólo lo que éstas *contienen*, lo perfecto y perfectamente reconocido, perteneciente a *su época* y limitado, sino ante todo los gérmenes, los retoños del porvenir, es decir lo que será más tarde en el futuro revelado, esclarecido y desarrollado por los hijos concebidos por los genios-madre. Gracias a esta idea, las obras del pasado revelan nuevas fases, nuevas posibilidades; gracias a ellas los románticos pudieron realizar fructuosos redescubrimientos: Shakespeare, Cervantes y Rabelais.

Las diferencias entre los románticos y los filósofos iluministas aparecen con marcado relieve al tratar esta idea

y sus consecuencias. Los filósofos iluministas realizaron un balance equivocado de los escritores del pasado: la razón extrahistórica consideraba que éstos tenían muchas cosas superfluas, inútiles e ininteligibles; por lo tanto había que condensarlos y expurgarlos.

La Biblioteca de Dios, de Voltaire, en la que cada libro había sido resueltamente retocado y reducido, expresa muy bien este estado de espíritu. Los filósofos iluministas tendían en realidad a empobrecer el mundo: afirmaban que en el mundo había muchas menos cosas reales de lo que parecía, y que la realidad estaba hipertrofiada en beneficio de supervivencias de otra época, prejuicios, ilusiones, fantasías, sueños, etc. Esta concepción estrecha y estática de la realidad determinó su método de apreciación de las obras literarias y los impulsó a expurgarlas y reducirlas.

A diferencia de los filósofos de las luces, los románticos crearon una concepción ampliada de la realidad, en la que tenía gran importancia *el tiempo y el devenir histórico*. Sobre la base de esta concepción ampliada del mundo trataron de ver lo más posible dentro de la obra literaria, mucho más de lo que aparece a simple vista. Buscaron en la misma las tendencias del futuro, los embriones, las semillas, las revelaciones y las profecías. Recordemos el juicio de Rabelais citado al principio de nuestro estudio.

Esta visión ampliada de la realidad tiene aspectos positivos y negativos. Aspecto positivo: su carácter histórico, su manera de ver la época y la evolución. La realidad pierde su estatismo, su naturalismo, su dispersión (mantenidos solamente por el pensamiento abstracto y racionalista), el futuro real comienza a penetrar en ella en forma de tendencias, de posibilidades y anticipaciones. La realidad, vista desde el punto de vista histórico, adquiere visiones esenciales sobre la libertad, supera el determinismo y los mecanismos estrechos y abstractos. En

el dominio de la creación artística, el alejamiento con respecto a la realidad elemental, a la estadística del día presente, al documentalismo y a la tipificación superficial se justifican perfectamente, así como también se justifica lo grotesco y la fantasía grotesca, considerados como formas de captación del tiempo y de la evolución. Éste es el mérito incontestable de la ampliación romántica de la realidad.

El lado negativo de la concepción romántica fue su idealismo, su mala comprensión del rol y las fronteras de la conciencia subjetiva, lo que tuvo como consecuencia que agregaran cosas inexistentes a la realidad. La fantasía degeneró así en misticismo, la libertad humana se separó de la necesidad y se transformó en una fuerza supramaterial[94].

Víctor Hugo demostró una comprensión completa y profunda sobre la obra de Rabelais. Si bien no escribió un libro ni un artículo dedicado al tema en especial, su obra está llena de juicios sobre el particular. En *William Shakespeare*, V. Hugo se refiere a este tema en forma detallada y sistemática.

Parte de la idea de la existencia de genios de la humanidad, similar a la idea de los genios-madres de Chateaubriand. Cada uno de estos genios es totalmente original y encarna un aspecto determinado de la existencia. «Todo genio ha inventado algo». Hugo cita catorce; la lista es muy curiosa: Homero, Job, Esquilo, el profeta Isaías, el profeta Ezequiel, Lucrecio, Juvenal, Tácito, San Pablo, Dante, Rabelais, Cervantes y Shakespeare. Escribe una semblanza de cada uno de ellos.

La semblanza de Rabelais no es una definición histórico-literaria sino una serie de variaciones sobre el tema de lo «inferior» material y corporal absoluto y de la topografía corporal. Según él, el centro de la topografía rabelesiana es el *vientre*. Este es el descubrimiento artístico de Rabelais.

Las funciones esenciales del vientre son la *paternidad y la maternidad*. Para describir lo «inferior» que mata y da la vida, Hugo recurre a una imagen grotesca: «La serpiente está en el hombre, en el intestino». En general, V. Hugo comprendió muy bien la importancia de lo «inferior» material y corporal, principio organizador del sistema de imágenes rabelesianas. Pero lo interpretó también en el plano abstracto y moral: el intestino, dice, «tienta, traiciona y castiga». La fuerza destructora de lo «inferior» topográfico es traducida al lenguaje moral y filosófico.

Las variaciones ulteriores sobre el tema del «vientre» se desarrollan en el plano del patetismo moral y filosófico. Demuestra, dando ejemplos, que el «vientre puede ser trágico y tiene su propio heroísmo»; es a la vez principio de la corrupción y de la degeneración humanas:

> «El vientre devora al hombre. Empezamos como Alcibíades y terminamos como Trimalción (…). La orgía degenera en comilona (…). Diógenes se desvanece y no queda más que el tonel». Aquí lo «inferior» material y corporal ambivalente del realismo grotesco se disgrega en imágenes morales y filosóficas y en antítesis.

Hugo capta muy bien la actitud fundamental de la risa rabelesiana ante la muerte y la lucha entre la vida y la muerte (en su aspecto histórico); comprende el *vínculo especial entre la comida y la absorción, y entre la risa y la muerte*. Además sabe ver la relación que existe entre el infierno de Dante y la glotonería rabelesiana: «El universo que Dante ubicaba en el infierno, Rabelais lo coloca en un tonel (…). Los siete círculos de Álighieri atestan y estrujan este tonel[95]». Si en lugar del tonel, Hugo hubiese elegido

la imagen de la boca abierta o del vientre engullidor, la comparación hubiese sido mucho más precisa.

Después de comprender muy bien la relación entre la risa, la muerte del mundo antiguo, el infierno y las imágenes del banquete (acto de tragar y engullir), Hugo se equivoca al interpretar esta relación, ya que se esfuerza en otorgarle un carácter moral y filosófico abstracto. No comprende la fuerza regeneradora de lo «inferior» material y corporal, lo que debilita el valor de sus observaciones.

Destaquemos que comprendió perfectamente el carácter universal y de cosmovisión (no banal) de las imágenes de Rabelais: glotonería y embriaguez, aunque les confirió un sentido que no es enteramente rabelesiano.

Al referirse a Rabelais y a Shakespeare, Hugo da una definición muy interesante del genio y de la obra genial: según él, el carácter grotesco de la obra es un indicio incontestable de genialidad. El escritor de genio (entre los que figuran Rabelais y Shakespeare), se destaca de los demás escritores.

«Los más grandes genios se distinguen por tener el mismo defecto: la exageración. Son genios desmedidos: su exageración, tinieblas, oscuridad y monstruosidad[96]».

Estas afirmaciones ponen en evidencia los rasgos positivos y negativos de la concepción de Hugo. Los rasgos peculiares que considera como cualidades del genio (en el sentido romántico de la palabra) deberían en realidad atribuirse a las obras y a los escritores que reflejan de una manera esencial y profunda las épocas de mutación de la historia mundial.

Estos escritores tienen ante sí un mundo incompleto y en proceso de transformación, con un pasado en vías de descomposición y un porvenir en vías de formación. Sus obras se distinguen por ser incompletas en el sentido positivo y *objetivo* de la palabra. Contienen dentro de él un

futuro aún no totalmente expresado, lo que les obliga a cuidarse de dar soluciones anticipadas. De allí se derivan sus múltiples sentidos, su obscuridad aparente. Esto explica también la influencia póstuma excepcionalmente rica y variada de esas obras y escritores, su aparente monstruosidad, es decir su falta de ajuste a los cánones y normas de las épocas autoritarias, dogmáticas y «perfectas[97]».

Hugo intuye muy bien los rasgos característicos de las épocas de cambio, pero la expresión teórica de esta intuición es equivocada. Sus afirmaciones son un tanto metafísicas; además adjudica esos rasgos objetivos (derivados del proceso histórico en sus fases de cambio) a la estructura especial de las personalidades geniales (aunque en la práctica no separa al genio de la época, sino que lo considera dentro de la historia). Hugo es fiel a su método antitético cuando define a los genios: destaca unilateralmente los rasgos del genio para producir un gran contraste estático con los otros escritores.

El tema rabelesiano se encuentra frecuentemente en las obras poéticas de Víctor Hugo, en las que se distingue también el universalismo de las imágenes y la profundidad de la risa. En las obras poéticas de la última época, modifica un poco su opinión sobre la risa rabelesiana. El universalismo de esta risa, que abarca el mundo entero, se le antoja algo angustioso y falto de perspectivas (algo transitorio y sin porvenir). Rabelais no es para él «ni el fondo ni la cima», es algo donde uno no puede detenerse, algo específicamente transitorio. Hugo demuestra una profunda impresión del *optimismo* típico de la risa rabelesiana, actitud que se adivinaba ya en sus primeros juicios.

La risa fue siempre para él un principio esencialmente denigrante, degradante y anonadante. Aunque adoptó para

caracterizar a Rabelais la fórmula de Nodier de «Homero bufón» y más tarde calificaciones del tipo «Homero de la risa» y «burla épica», no comprendió el carácter épico de la risa rabelesiana.

Es interesante comparar estos últimos juicios de Víctor Hugo con el dístico del historiador Etienne Pasquier, contemporáneo de Rabelais:

Sic homines, si et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina laesa putes.

(Jugaba con los hombres y con los dioses celestes de modo tal que ni los hombres ni los dioses se ofendían por ello).

Este juicio define muy exactamente el verdadero carácter del juego cómico universal rabelesiano. Pasquier comprendió su profundo optimismo, su carácter popular y festivo y su estilo épico, no yámbico.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, Rabelais, su obra y su vida son estudiados científicamente y en profundidad. Se le dedican numerosas monografías. Se emprende el análisis histórico y filológico serio de los textos. Pero los primeros estudios científicos extensos son escritos a comienzos del siglo XX.

No nos proponemos hacer un resumen histórico de éstos. Nos limitaremos a exponer brevemente el estado actual de los estudios rabelesianos.

A principios de 1903 se fundó la Sociedad de Estudios rabelesianos, que agrupaba alumnos y amigos del profesor Abel Lefranc. La Sociedad se convirtió pronto en un centro de estudios rabelesianos no sólo en Francia, sino también en Inglaterra y en América. A partir de 1903 apareció una publicación trimestral, la *Revista de estudios rabelesianos*, que fue reemplazada en 1934 por otra revista, titulada

Humanismo y renacimiento, de ambiciones más amplias aún.

En torno a la Sociedad y la revista se desarrolló una gran actividad textológica y lingüística, de investigación de fuentes y se estableció una biografía científica y la interpretación histórica de las obras de Rabelais sobre una base rigurosamente científica. Estos trabajos condujeron a la publicación, a partir de 1912 y bajo la dirección de Abel Lefranc, de una edición crítica de las obras de Rabelais que llegó a los cinco volúmenes en 1932, los cuales contenían los tres primeros libros[98].

Esta edición, aunque incompleta, con su texto y variantes, sus abundantes y serios comentarios, tiene un valor excepcional para los investigadores.

Entre los trabajos de los miembros de la Sociedad citaremos en primer lugar la obra fundamental de Lazare Sainéan, vicepresidente de la Sociedad, titulada *La lengua de Rabelais* (t. I, 1922 y t. II, 1923).

Dentro del estudio de las fuentes y de la erudición de Rabelais, mencionamos la importante aportación de Jean Plattard titulada *La obra de Rabelais (Fuentes, invención y composición)* (1910). Plattard fue el primero que escribió una biografía científica sintética en su libro *Vida de Rabelais* (1928[99]).

En el estudio de los textos se destaca el precioso trabajo de Jacques Boulanger (secretario de la Sociedad); y en el dominio de la topografía citaremos el de Henri Clouzot. Por último, es indispensable destacar los trabajos de Abel Lefranc, presidente de la Sociedad, por la riqueza excepcional de los documentos que suministra, en especial sus introducciones a los tres libros editados bajo su dirección.

Nos remitiremos más adelante en nuestro estudio a las obras mencionadas anteriormente y a otras más,

especialmente la minuciosa monografía de Georges Lote titulada *La vida y la obra de Francisco Rabelais* (París, 1938).

Los trabajos de los miembros de la Sociedad, así como las aportaciones de otros investigadores contemporáneos, facilitaron enormemente la comprensión y el estudio *filológico* de los textos de Rabelais, y permitieron recoger una vasta documentación para una comprensión más amplia y profunda de su lugar histórico, para el establecimiento de las relaciones existentes entre su obra, la realidad de su tiempo y la literatura anterior.

Esta documentación, recogida gracias a los minuciosos cuidados de los especialistas, necesita aún un trabajo de síntesis. Los estudios rabelesianos modernos no nos dan una descripción completa del gran escritor.

En general los investigadores se mostraron excesivamente circunspectos, evitando minuciosamente hacer una síntesis de envergadura o extraer conclusiones o generalizaciones de largo alcance. El único libro que trata de ofrecer una síntesis (muy prudente) es el de Plattard, y también parcialmente la monografía de Lote.

A pesar de los preciosos documentos reunidos en esos dos libros y de algunas observaciones sutiles (sobre todo las de Plattard), la síntesis lograda no nos parece suficiente. No llega siquiera a superar el viejo intento de Stapfer o la obra de Schneegans (1894).

Las investigaciones rabelesianas contemporáneas, hechas desde el punto de vista positivista, se limitan prácticamente a recoger documentos. Si bien es cierto que esta actividad es evidentemente útil e indispensable, la ausencia de un método profundo y de un punto de vista amplio, estrecha las perspectivas: la selección de documentos se limita al dominio estrecho de los hechos biográficos, de los pequeños acontecimientos de la época,

de las fuentes literarias (esencialmente librescas); en cuanto a las fuentes folklóricas, éstas son seleccionadas en forma muy superficial y dentro de la limitada concepción de los géneros folklóricos, por lo cual el *folklore cómico* en toda su originalidad y diversidad está casi excluido del estudio. En general, los documentos minuciosamente recogidos, no se salen del marco de la *cultura oficial*, y es sabido que Rabelais no entra para nada dentro de este orden. Los especialistas de la escuela de Abel Lefranc consideran la risa como un fenómeno de segundo orden, sin relación con los problemas serios que Rabelais quiso tratar: la consideran como un medio para conquistar la popularidad de las masas, es decir, como una simple máscara protectora.

El problema clave de la cultura cómica popular no es planteado nunca por los especialistas de los estudios rabelesianos.

La aparición del libro del historiador Lucien Febvre *El problema de la incredulidad en el siglo* XVI*. La religión de Rabelais* (París, 1942) fue un acontecimiento notable en la historia de los estudios rabelesianos. En esta obra, dirigida esencialmente contra Abel Lefranc y su escuela, Febvre no trata el aspecto literario de la obra rabelesiana, ni entra tampoco en el dominio de las fuentes autobiográficas, en cuyo terreno se distinguieron Lefranc y su escuela; él sólo se interesa por la concepción rabelesiana del mundo, sobre todo su actitud ante la religión y el catolicismo.

El objetivo primordial de Febvre es comprender a Rabelais dentro de las condiciones de su propio ambiente cultural e intelectual, y dentro de los límites de las posibilidades accesibles a su época. Según Febvre, el aislar al individuo del «clima moral» y de la «atmósfera intelectual» de la época sería demostrar una total incomprensión del siglo XVI. La tarea fundamental del historiador sería establecer de qué modo los hombres de

1532 (año de aparición del *Libro primero*) sintieron y comprendieron a *Pantagruel* y cómo ellos (*ellos y no nosotros*) lo comprendieron. Es indispensable releer el texto de Rabelais con los ojos de sus contemporáneos, los hombres del siglo XVI, no como los hombres del siglo XX. Para un historiador no hay nada más lamentable que cometer un error de *anacronismo*.

Desde el punto de vista de estas exigencias metodológicas justificadas en general, Febvre critica a Abel Lefranc cuando éste afirma que Rabelais es un propagandista del ateísmo racionalista consecuente. Sobre la base de una inmensa y preciosa documentación, extraída de los diferentes dominios de la cultura y del pensamiento del siglo XVI, Febvre se esfuerza por demostrar que no existían en la época bases ni fundamentos capaces de sostener un ateísmo racionalista consecuente, ni desde el punto de vista de la percepción ni de la concepción del mundo (filosófica y científica); por lo que este ateísmo no tenía punto de apoyo. Toda crítica negativa debe estar fundada en ciertas bases reales, para tener así el suficiente peso social e importancia histórica. En el siglo XVI, la filosofía, al igual que la ciencia (que no existía aún), no ofrecían ninguna base para negar la religión; hasta tal punto que el ateísmo racionalista consecuente era imposible (ver obra citada en las páginas 380-381).

Febvre dedicó un libro entero para demostrar esta tesis. Como dijimos, cita una enorme cantidad de documentos de diverso origen, que poseen un valor incontestable y autónomo, es decir, independiente de su tesis. Sería conveniente revisar a su luz las numerosas opiniones formadas respecto a los diversos fenómenos culturales del siglo XVI. En cambio, sólo es útil en forma limitada e indirecta para la comprensión de la novela de Rabelais *como obra literaria*, para comprender *la concepción y la*

percepción del mundo artístico de Rabelais. El pensamiento artístico de Rabelais no pertenece ni al ateísmo racionalista ni a ninguna fe religiosa, ya sea católica, protestante o perteneciente a la «religión de Cristo, afín a Erasmo».

Su pensamiento es más amplio, más profundo y radical. No conoce la seriedad unilateral ni el dogmatismo. La concepción artística del mundo de Rabelais es ajena a la negación abstracta pura y a la afirmación unilateral. La tesis de Lefranc, así como la contraria de Febvre, nos apartan ambas igualmente de una correcta comprensión de la cultura del siglo XVI en su conjunto.

Febvre, al igual que Abel Lefranc, ignora la cultura cómica popular de la Edad Media y del Renacimiento. Para él sólo la *seriedad* es aceptable dentro de la cultura y el pensamiento. Sus brillantes análisis de los diferentes dominios y esferas de la cultura no se salen nunca de los moldes de la cultura oficial, por lo cual sólo percibe y estima en la obra de Rabelais lo que puede ser comprendido e interpretado dentro del plano «serio» de la cultura oficial y, en consecuencia, lo esencial de Rabelais, el verdadero Rabelais, no entra dentro de su estudio.

Ya dijimos que Febvre considera que el pecado capital del historiador es el *anacronismo* y la modernización. En este sentido es justa la acusación que hace a Abel Lefranc y a otros especialistas. Pero desgraciadamente, él mismo cae en ese pecado al tratar la risa. Escucha la risa rabelesiana con el oído de un hombre del siglo XX, no como se le escuchaba en 1532. Por eso no puede leer «*Pantagruel*» con los ojos de un hombre del siglo XVI, ni comprender lo esencial de su obra.

Concibe la risa rabelesiana y de la época como el hombre del siglo XX, por eso no comprende lo esencial, es decir su carácter universal de cosmovisión, ni la posibilidad de una concepción cómica del mundo. Sólo indaga la concepción

del mundo del autor en los pasajes en los que Rabelais no ríe, en los que permanece perfectamente serio. Cuando Rabelais ríe, Febvre considera que el autor se divierte plácidamente, que hace chanzas inocentes incapaces de revelar ninguna cosmovisión auténtica; ya que según él toda cosmovisión debe ser seria. Allí es donde Febvre aplica al siglo XVI un concepto de la risa y de su función cultural que pertenecen a la época moderna y más aún, al siglo XIX; incurre en consecuencia en un anacronismo y una modernización flagrantes.

Dice que se sorprendió al leer el prólogo de «*Pantagruel*» publicado por Lefranc en su introducción; sobre todo al leer la conclusión según la cual Rabelais era un propagandista consciente del ateísmo. Para comprobar esta sorprendente conclusión, dice, «releemos a Rabelais con cierta inquietud. Abrimos el *Pantagruel*. Reímos. El "*crescendo*" de la impiedad no se ve por ninguna parte». Febvre no ve «nada recóndito, ni horrible, ni sacrílego». Sólo encuentra «viejas bromas clericales», habituales antes de Rabelais. Esto es todo lo que Febvre constata en el prólogo de *Pantagruel* (ver págs. 160-161).

Podemos ver, a través de este ejemplo, como considera Febvre las bromas de Rabelais: sólo dan risa: «Reímos». Pero es precisamente ese «reímos» lo que debería ser analizado. ¿Acaso nosotros, hombres del siglo XX, reímos como lo hacían Rabelais y los lectores de su época? ¿Qué clase de viejas bromas clericales hace Rabelais? Supongamos que esas bromas no encubran una tendencia ateísta abstracta y seria, como supone Lefranc. ¿Pero acaso no podría pensarse que contengan en cambio algo diferente, mucho más importante, profundo y concreto en el plano artístico? (es decir una visión cómica del mundo). Febvre no se plantea ninguna de estas preguntas. Posiblemente considera que la concepción de la risa fue

siempre la misma en todas las épocas, y que la broma no fue nunca más que eso: una broma. Por eso sólo aplica su análisis histórico a las partes serias de la obra de Rabelais (o más exactamente a las partes que le parecen serias) y deja de lado la risa, elemento no histórico e inmutable.

Febvre ignora la visión cómica del mundo que evolucionó durante siglos y milenios para organizarse en las múltiples formas de la cultura cómica popular, principalmente en las formas rituales y espectaculares. Al analizar ciertas bromas clericales como *Sitio* (Tengo sed) y *Consumatum est* (Todo ha sido consumido), etc. (cuya audacia había sorprendido a Lefranc), Febvre se limita a destacar su carácter tradicional anodino. No comprende que se trata de fragmentos de una totalidad inmensa y unitaria: la cosmovisión popular y carnavalesca. Para percibirla habría tenido que descubrir el sentido histórico de fenómenos seculares como la *parodia sacra, la risas paschalis* y la inmensa literatura cómica de la Edad Media, y sobre todo, por supuesto, las formas espectaculares y rituales del carnaval. Pero Febvre no lo hace. Su atención está dirigida exclusivamente al estudio de los fenómenos «serios» (desde el punto de vista del siglo XIX) de la cultura y el pensamiento. Por ejemplo, al analizar Erasmo y su influencia sobre Rabelais, deja de lado el «*Elogio de la locura*», precisamente el libro de Erasmo que tiene más puntos de contacto con el mundo de Rabelais. Sólo le interesa el Erasmo «serio». Le dedica un corto capítulo (titulado «*Algunas bromas de la gente de iglesia*»), páginas 161-165 de su libro, es decir sólo 5 páginas en un libro de 500, en las que trata las bromas eclesiásticas tradicionales. Vuelve a tratar el principio cómico en la cultura del siglo XVI en un capítulo sobre los padres Menauld y Maillard que utilizaron en sus plegarias las «bufonadas de Rabelais» (págs. 179-182). Se encuentran en otros pasajes raras y concisas observaciones sobre elementos cómicos de

la cultura del siglo XVI, pero siempre tratados según las concepciones de los siglos XIX y XX. Es muy sintomático comprobar que en esta obra, dedicada al más carnavalesco de los escritores mundiales, sólo aparezca una vez la palabra «carnaval» (en el análisis de la visita los infiernos de Epistemon).

En algunas ocasiones Febvre parece inclinarse a reconocer el carácter histórico de la risa. Declara que la «ironía es hija del tiempo», sin embargo nunca desarrolla esta idea y lo emplea sólo para limitar el elemento cómico en Rabelais. Considera que la obra de éste contiene más afirmaciones serias directas de lo que se piensa, y que con frecuencia se pretende ver la ironía donde ésta no existe.

Creemos que estos juicios son radicalmente erróneos. Consideramos que sólo existe una seriedad *relativa* en el mundo rabelesiano. Incluso los pasajes que, en otro contexto o tomados aisladamente, podrían parecer totalmente serios (Théléme, la carta de Gargantúa a Pantagruel, el capítulo de la muerte de los héroes, etc.) están dotados de una armonía cómica dentro del contexto rabelesiano, influidos por los reflejos de las imágenes cómicas que los rodean. El aspecto cómico es universal y se propaga por todas partes. Febvre no capta este universalismo, el valor de la risa como cosmovisión, ni su especial criterio de verdad. Para él la verdad sólo sirve para profetizar. No distingue tampoco el carácter ambivalente de la risa.

Incluso dentro de un nivel histórico más amplio, las afirmaciones de Febvre son inexactas. En la literatura mundial del pasado, hay mucha más risa e ironía (forma restringida de la risa) de lo que somos capaces de percibir. La literatura (en la que incluimos la retórica) de ciertas épocas (helenismo, Edad Media) está prácticamente saturada con las diversas formas de risa restringida,

algunas de las cuales ya casi no son comprendidas. Hemos perdido el sentido de la parodia. Creo que deberíamos releer y volver a escuchar con nuevos oídos muchas de las obras de la literatura mundial del pasado. Pero para esto es preciso ante todo comprender la naturaleza particular de la risa popular, su valor como cosmovisión, su universalismo, su ambivalencia y su relación con la época, etc., es decir los elementos que la risa ha perdido en nuestra época.

Al ignorar la cultura cómica popular, Febvre deforma la comprensión del Renacimiento y del siglo XVI francés. No ve, ni quiere ver, la excepcional libertad interna, la ausencia de dogmatismo del pensamiento artístico de esta época, y nos ofrece sólo un esquema unilateral y falso de la cultura del siglo XVI. La época del Renacimiento en general, y del Renacimiento francés en especial, se caracteriza, dentro del ámbito literario, por la circunstancia de que la cultura cómica popular se elevó al nivel de la gran literatura de la época, fecundándola. Es imposible comprender la literatura y la cultura de la época sin tomar en cuenta este factor. Se sobreentiende que no pretendemos reducir todo el contenido rico, complejo y contradictorio de la época a éste únicamente. Pero lo destacamos precisamente porque este elemento, de una importancia excepcional, no ha sido aún esclarecido, lo que influye desfavorablemente para la comprensión de Rabelais.

En conclusión, compartimos la afirmación directa que hace Pierre Daix en su capítulo «*Testimonio de carencia sobre Rabelais*»: «El libro de Lucien Febvre es una tentativa, más sutil que las demás aparecidas durante estos cuatrocientos años, para separarnos de la obra de Rabelais…»[100].

Ahora diremos unas palabras sobre el estado de los estudios rabelesianos en la Unión Soviética.

Antes de la revolución, los historiadores de la literatura no se ocuparon casi de Rabelais. No se le dedicó ningún libro ni monografía. El largo artículo de A. Vesselovski «Rabelais y su novela[101]» y el pequeño folleto de I. Fokht (sin valor científico)[102] eran el único aporte de los críticos literarios rusos.

Para su época (1878) el artículo de Vesselovski tenía un gran valor; se había publicado mucho antes del comienzo de los estudios rabelesianos científicos en Francia, un cuarto de siglo antes de la fundación de la «*Sociedad de estudios rabelesianos*». El artículo contiene numerosas observaciones, preciosas y nuevas para su época, sobre ciertos aspectos del libro, algunas de las cuales fueron aceptadas definitivamente por los especialistas. Pero desde el punto de vista de nuestra concepción, la interpretación de Vesselovski contiene graves errores.

Al explicar el carácter fundamental de la obra, de su génesis y evolución, coloca en primer plano los estrechos aspectos conjeturales de la política practicada por la corte y los diversos grupos dirigentes (nobleza feudal, aristocracia militar y burguesa); el rol del pueblo y su influencia no son considerados. Vesselovski explica el optimismo inicial de Rabelais (hasta octubre de 1534) por una fe ingenua en la victoria del humanismo, en un momento en el que goza del apoyo de la corte, en la cual tiene lazos de amistad con los reformadores; y explica su cambio de concepción y su tono en los últimos libros por la derrota del humanismo posterior a un cambio de política en la corte y como consecuencia también la ruptura con los reformadores.

Sentimientos como la fe ingenua y la desilusión son profundamente ajenos a la potente risa rabelesiana; tampoco influyeron en su concepción cómica los acontecimientos y los cambios en la política de la corte y de los diferentes grupos de las clases dominantes; su risa está

llena de la sabiduría de las sucesiones y renovaciones; por lo cual estos cambios de fortuna no podían afectarla más que una tempestad en un vaso de agua, o la coronación o destitución de los bufones durante las saturnales romanas y los carnavales europeos. El optimismo de Rabelais es el *optimismo popular*. Las esperanzas y desilusiones de todo tipo provocadas por las posibilidades limitadas de la época constituyen *la armonía* de su libro, mientras que para Vesselovski representan el *tono mayor*, porque no percibe la base popular de los escritos de Rabelais.

Vesselovski no comprende tampoco el carácter particular ni la naturaleza revolucionaria de la risa popular que resuena en la obra de Rabelais. En realidad ignora casi por completo la risa medieval y subestima las tradiciones milenarias de la cultura cómica. Interpreta la risa rabelesiana como la expresión de la alegría de vivir primitiva, elemental y casi animal «de un muchacho campesino en libertad». Al igual que los especialistas occidentales sólo conoce en realidad el *Rabelais oficial*. Sólo analiza en su obra los aspectos *periféricos* que reflejan ciertas corrientes, como la del círculo humanista de Marguérite d’Angouléme, el movimiento de los primeros reformistas, etc. Siendo así que la obra de Rabelais refleja en su base misma los intereses, las esperanzas y los pensamientos más radicales del pueblo, que no se solidariza con ninguno de los movimientos *relativamente* progresistas de la nobleza o de la burguesía.

Al igual que los especialistas del siglo XIX, Vesselovski coloca en primer plano *el episodio del abad de Théléme*, al que considera la clave para acceder a las concepciones del autor y su novela, cuando en realidad Théléme no es estrictamente representativo de la concepción, del sistema de imágenes ni del estilo de Rabelais. Aunque este episodio refleja las ideas utópicas del pueblo, sería más correcto

considerarlo como la expresión de las ideas de ciertas corrientes nobles del Renacimiento: no es la utopía humanista del *pueblo*, sino de la *corte*, que emana sobre todo del pequeño círculo de la princesa Marguérite, y no del carnaval popular y público. En este sentido, Théléme está excluido del sistema de imágenes y del estilo típico rabelesiano.

La concepción de Vesselovski ha determinado en gran parte, casi hasta la actualidad, las ideas sobre Rabelais que se enseñan en nuestras universidades o que se desarrollan en los estudios sobre la literatura de la Edad Media.

Antes de la segunda guerra mundial, los especialistas soviéticos mantuvieron prácticamente esta opinión. Rabelais, uno de los más grandes escritores realistas del mundo, era casi ignorado en nuestro país. Casi la totalidad de las publicaciones consagradas a nuestro autor se reducían a lo siguiente: un artículo de P. Smirnov, informativo, que aparece en la «*Enciclopedia literaria*», un artículo similar de B. Krjevski anexo a la segunda edición de una traducción parcial del libro de Rabelais, un artículo en la «*Historia de la literatura francesa*» (Edición de la Academia de Ciencias de la URSS), redactado por A. Djivelegov, que no tenía ninguna finalidad investigadora, y dos pequeños artículos originales: V. Chichmarev, «*Historia del famoso Gargantúa*[103]» y de I. Vertsman, «*Rabelais y el humanismo*[104]».

No hubo ninguna monografía ni tentativa amplia para revisar la herencia rabelesiana a la luz de las tesis y objetivos de la historia literaria soviética, sobre todo en el campo de la teoría y de la historia del realismo y la obra creadora popular.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la situación cambió. En 1948 apareció la primera monografía soviética sobre Rabelais: el «*Francois Rabelais*» de E. Evnina

(Goslitizdat, Moscú, 1948). Esta obra tiene méritos incuestionables. Desaparece totalmente el desprecio que se nota en los investigadores occidentales por el principio cómico. Para el autor, Rabelais es ante todo un escritor cómico. En realidad lo clasifica en la categoría de los satíricos, pero le otorga a la risa satírica un sentido amplio y, a diferencia de Schneegans y otros especialistas, incluye dentro de la risa satírica elementos positivos esenciales: la alegría, el júbilo y el alborozo. Según Evnina, la risa rabelesiana tiene muchas facetas y es *ambivalente* (aunque este término no lo emplea nunca). Esta comprensión de la risa rabelesiana permite al autor hacer un análisis detallado e interesante de los procedimientos originales de la comicidad rabelesiana. La obra de Evnina constituye así un precioso aporte a los nuevos estudios rabelesianos soviéticos.

También se publicaron obras de vulgarización: el artículo de I. Anissimov, «*Francois Rabelais*» (Revista *Znamia, 1953*, n.º 5) publicado en el 400.º aniversario de la muerte del escritor; el artículo de E. Gordéev, «*El gran humanista Rabelais*» (Selección «*Edad Media*», VII, edición de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1955), la introducción de S. Artamonov a «*Gargantúa y Pantagruel*», traducido por N. Lioubimov (Goslitizdat, 1961) y su «*Francois Rabelais*» (ediciones «Khoudojestvennaï Literatoura», 1964). Además, en 1960 apareció un folleto de S. Vaiman titulado «*El método artístico de Rabelais*», libro interesante y de concepción original.

Sin embargo, el acontecimiento fundamental fue la aparición de un ensayo de L. Pinski, «*La risa de Rabelais*» en una obra titulada «*El realismo en la época renacentista*» (Goslitizdat, Moscú, 1961, págs. 87-223[105]). A diferencia de la mayoría de los especialistas, Pinski considera a la risa como el principio organizador fundamental de la obra de

Rabelais, no la forma exterior, sino la estructura interior de la visión y la comprensión rabelesianas del mundo. Pinski no separa la risa ni de esta concepción del mundo ni del contenido ideológico del libro. Partiendo de este punto de vista pasa revista críticamente a las interpretaciones de Rabelais que se han hecho a lo largo de los siglos. Estas son sus conclusiones: «Como resultado de este rápido ensayo en el que expusimos las interpretaciones que se hicieron de Rabelais a lo largo de los siglos, no es difícil comprobar que las únicas fueron las que no disminuían la importancia de la risa en su obra, las que no separaban el principio cómico de las ideas liberadoras y progresistas que constituyeron el contenido de *Gargantúa y Pantagruel*. Sólo en esas ocasiones se pusieron de manifiesto nuevos aspectos vitalmente importantes de su creación. A lo largo de los siglos Rabelais fue siempre un genio cómico para el público». Estamos, naturalmente, de acuerdo con esas conclusiones.

Pinski niega con fuerza lógica el carácter satírico de la risa rabelesiana. Rabelais no es un autor satírico en la acepción corriente de la palabra. Su risa no va dirigida contra los fenómenos puramente negativos de la realidad. Sólo algunos personajes y episodios secundarios de los últimos libros tienen un carácter satírico. Pero las imágenes dominantes y la risa de Rabelais son profundamente positivas. Veamos la fórmula de Pinski: «No se trata en general de sátira en el sentido preciso de la palabra, ni tampoco de la indignación contra el vicio o de rebelión contra los males de la vida social y cultural. Los compañeros de Pantagruel, en especial los hermanos Juan y Panurgo, no son satíricos, sino los principales portavoces de la comicidad, a través de la cual se manifiesta sin restricciones la naturaleza de los personajes dominados por sus sentidos: el apetito desmesurado del hermano Juan, la sensualidad de

Panurgo, la indecencia del joven Gargantúa, no tienden a suscitar la indignación del lector. El lenguaje, como la fisonomía del narrador Alcofrybas Nasier, miembro del círculo de los pantagruelistas, excluyen evidentemente todo tono satírico con relación a Panurgo. Éste parece más bien un amigo querido, el otro “yo” del narrador, en un plano de igualdad con el héroe principal. Panurgo cumple la función de divertir, hace reír, sorprende, e incluso instruye a su modo al auditorio rabelesiano, sin escandalizarlo» (pág. 188).

Pinski explica pertinentemente que la risa rabelesiana apunta al conocimiento y a la verdad. La risa purifica la conciencia de la seriedad mentirosa, del dogmatismo y de los fingimientos que la oscurecen. Citamos a continuación un comentario del autor sobre la décima que precede a «*Pantagruel*»:

«En Pantagruel la risa es a la vez tema y argumento. Se trata de restituir al lector la facultad que la pena le ha quitado, la facultad de reír. Para que la verdad le pueda ser revelada debe retornar al estado normal de la naturaleza humana. Cien años más tarde Spinoza afirma que el camino de la verdad pasa por la liberación de la pena y la alegría. Su lema es: ni llorar ni reír, aprender. Rabelais, como pensador, considera que la risa es la liberación de las enfermedades que ocultan el conocimiento de la vida. La risa origina y atestigua una *vida espiritual pura*. El sentido de lo cómico y la razón son los dos atributos de la naturaleza humana. La verdad se ofrece sonriente al hombre cuando éste se encuentra en un estado de alegría despreocupada» (pág. 174).

El reconocimiento de la ambivalencia de la risa rabelesiana es fundamental. En otro pasaje de su ensayo (pág. 181) se expresa en estos términos:

«Uno de los rasgos más sorprendentes de la risa rabelesiana es la importancia fundamental del tono, su actitud compleja frente al objeto cómico. Coexisten las bromas desembozadas y la apología, el derrocamiento y la admiración, la ironía y los elogios ditirámbicos».

Y en otro pasaje (pág. 183):

«La risa rabelesiana es a la vez negativa y afirmativa o, más exactamente, como la cofradía de los pantagruelistas “sedientos”, es una risa que “investiga” y “da esperanza”. El entusiasmo sin límites ante el saber es reemplazado por la prudente ironía, y viceversa. El tono mismo de esta risa nos indica la coexistencia de dos principios contradictorios, incluso en el campo formal».

Pinski descubre las fuentes principales de la risa en Rabelais. No le interesan los procedimientos exteriores y formales de la comicidad, sino sus fuentes en la vida cotidiana, es decir la comicidad de la existencia. Considera que el principal manantial de la risa es el «movimiento mismo de la vida», es decir la evolución, las sucesiones y la alegre relatividad de la existencia. Estas son sus palabras:

«En la base del efecto cómico se encuentra el sentimiento de la relatividad universal, de lo pequeño y de lo grande, de lo superior y lo insignificante, de lo ficticio y lo real, de lo físico y espiritual, el sentimiento del nacimiento, del crecimiento, del desarrollo, de la declinación, de la desaparición y sucesión de las formas de la Naturaleza siempre viva». La otra fuente de la comicidad,

indisolublemente ligada a la primera es la inquebrantable alegría de vivir que anima la naturaleza humana.

«En el prólogo del *Libro Cuarto*, el pantagruelismo es definido como una cierta alegría del espíritu mezclada con el desprecio de las cosas fortuitas[106]».

En la obra de Rabelais, la fuente de la comicidad no es solamente la impotencia de lo fortuito incapaz de retener el movimiento de la vida (ya que irremediablemente «todas las cosas se mueven hacia su fin» como lo proclama la sentencia grabada en el templo de la Divina Botella), el transcurso del tiempo y el movimiento histórico de la sociedad, la ley de la «sucesión de los reinos e imperios». Una fuente igualmente importante de la comicidad es la «"alegría del espíritu" de la naturaleza humana, capaz de elevarse por encima de lo temporal concebido como algo provisorio y pasajero» (pág. 147).

Esas son, según Pinski, las principales fuentes de la comicidad rabelesiana. Las apreciaciones que acabamos de citar corroboran su comprensión del lazo inmortal de la risa con el tiempo y la sucesión temporal. Pinski destaca esta relación en otros pasajes de su estudio.

Hemos examinado los puntos más notables de la concepción rabelesiana de la risa, desarrollada en forma detallada y deductiva en el ensayo de Pinski, quien, sobre esta base, procede a profundos y precisos análisis de los grandes episodios del libro de Rabelais y de sus principales personajes (Gargantúa, Pantagruel, el hermano Juan y Panurgo). Este último personaje es analizado en forma muy interesante y profunda. Estima en todo su valor la importancia de esta figura (como la de Falstaff de Shakespeare) para quienes deseen comprender la concepción renacentista del mundo.

Sin embargo Pinski no examina la historia de la risa ni de la cultura cómica popular, ni estudia tampoco las fuentes medievales de Rabelais. Su método (en el ensayo citado) es esencialmente sincrónico, pero destaca sin embargo (pág. 205) el carácter carnavalesco de la risa rabelesiana.

Esta rápida revisión de los estudios rabelesianos en la URSS, nos permite comprobar que, a diferencia de los especialistas occidentales modernos, nuestros investigadores no separan la concepción artística de Rabelais de la risa, y se esfuerzan ante todo en comprender la originalidad de ésta.

A modo de conclusión comentaremos la traducción de Lioubimov. Su publicación fue un acontecimiento importante. Podríamos decir que fue la primera vez que el lector ruso leía a Rabelais y escuchaba su risa. Si bien es cierto que se comenzó a traducir a Rabelais desde el siglo XVIII sólo fragmentos aislados, ningún traductor había llegado a restituir, ni siquiera lejanamente, la originalidad y la riqueza de la lengua y el estilo rabelesianos. Esta tarea parecía excepcionalmente difícil. Se había afirmado que Rabelais era intraducible (ésta era la opinión que sostenía Vesselovski en Rusia). Por esta razón Rabelais era el único clásico de la literatura mundial que no había penetrado en la literatura rusa, ni había sido asimilado por ésta (como lo habían sido Shakespeare, Cervantes y otros). Esto significaba un vacío importante, ya que a través de Rabelais se tenía acceso al gran universo de la cultura cómica popular. Actualmente, gracias a la admirable traducción de Lioubimov, notablemente fiel al original, podemos afirmar que Rabelais ya habla en ruso, con su familiaridad y desenvoltura inimitables, con su inspiración cómica inagotable y profunda. La trascendencia de este acontecimiento es inestimable.

Capítulo 2

EL VOCABULARIO DE LA PLAZA PÚBLICA EN LA OBRA DE RABELAIS

Je désire te comprendre.
Ta langue obscure apprendre[107]*».*

Estudiaremos especialmente los elementos de la obra de Rabelais que, a partir del siglo XVIII, fueron el obstáculo principal de sus admiradores y lectores, elementos a los que La Bruyére calificaba como las «delicias de la canalla» y «sucia corrupción», y Voltaire de «revoltijo de impertinentes y groseras porquerías». Nosotros, por nuestra parte, los denominaremos en forma convencional y metafórica «vocabulario de las plazas públicas». Son precisamente los términos que el abad de Marsy y el abad Pérau habían proscrito minuciosamente de la obra de Rabelais en el siglo XVIII; los términos que George Sand se proponía expurgar en el siglo XIX. Son los que impiden que, incluso en la actualidad, Rabelais pueda representarse en el escenario

teatral (a pesar de ser uno de los escritores que más se adaptaría a una representación de este tipo).

Hasta el presente ese vocabulario deja perplejos a los lectores de Rabelais que no logran integrar esos elementos orgánica y totalmente en la trama literaria. La significación restringida que adquiere ese vocabulario en los tiempos modernos, distorsiona la comprensión de estos elementos en la obra de Rabelais, dentro de la cual tenían un sentido universal muy alejado de la moderna pornografía.

Por esta razón, los admiradores e investigadores de la obra de Rabelais trataron con cierto desdén la fatal herencia del «ingenuo y grosero siglo XVI», destacando a propósito el carácter ingenuo e inocente de esas viejas obscenidades y separándolas de la pornografía moderna perversa.

En el siglo XVII, el abad Galiani dijo con mucho ingenio que la confianza de Rabelais es ingenua y se parece al trasero de un pobre.

A su vez, A. Vesselovski trató con la misma condescendencia el «cinismo» de Rabelais, aunque utilizando una metáfora diferente, menos rabelesiana:

> «Podría decirse que *Rabelais es cínico*, pero a la manera de un *saludable muchacho campesino* que hubiese salido en plena primavera de una choza ennegrecida por el humo, y que arremete por los prados con la cabeza gacha, *salpicando de barro a los viandantes* y riendo a bocajarro mientras las gotas de barro se pegan a su piernas y a su rostro *enrojecido de alegría primaveral y animal*» (*Ibíd.*, pág. 241).

Consideremos con detenimiento este argumento. Tomemos en serio por un momento todos los elementos de la descripción del pequeño campesino y comparémoslos con los rasgos típicos del cinismo rabelesiano.

Ante todo, nos parece, muy discutible que Vesselovski elija a un muchacho *del campo*. El cinismo de Rabelais está esencialmente asociado a la plaza pública de la ciudad, a las ferias, a los sitios donde se desarrolla el carnaval a fines de la Edad Media y el Renacimiento. Además, no se trata de la alegría individual de un jovenzuelo que sale de una choza ahumada, sino la alegría colectiva de la multitud popular en las plazas públicas de la ciudad. En cuanto a la primavera, esto es acertado, porque se trata en efecto de una risa primaveral de mediados de Cuaresma, o de la risa pascual. Pero no es en absoluto la alegría ingenua de un jovenzuelo que «corre con la cabeza gacha por los prados», sino el júbilo popular elaborado en el transcurso de los siglos. Esas formas de alegre cinismo primaveral o de carnestolendas (Mardi Gras), son transferidas a la primavera histórica, al alba de la nueva época (a esto alude Vesselovski). Incluso la imagen del muchacho, es decir, la personificación de la juventud, de la inmadurez y de lo incompleto, no deja de suscitar ciertas reservas y, en general, sólo es aceptable como metáfora en el sentido que de la justicia tenía la Antigüedad, el «muchacho que juega» de Heráclito. Desde el punto de vista histórico, el «cinismo» de Rabelais pertenece a los estratos más antiguos de su libro.

Sigamos «buscándole querella» a Vesselovski. Su pequeño campesino salpica *de barro* a los viandantes. Esta es una metáfora moderna y muy atenuada para representar el cinismo rabelesiano. Salpicar de barro significa *rebajar*. Las degradaciones grotescas siempre aluden directamente a lo «inferior» corporal propiamente dicho, a la zona de los órganos genitales. Las salpicaduras no son de barro, sino más bien de orina y excrementos. Este es uno de los gestos degradantes más antiguos, retomado por la metáfora, atenuada y modernizada, bajo la forma de «salpicar de barro».

Se sabe que los excrementos cumplían un rol muy importante en el ritual de la *fiesta de los tontos*. Durante el oficio solemne celebrado por el obispo de la risa en la iglesia, se utilizaban excrementos en lugar de incienso. Después del oficio religioso, el prelado se instalaba sobre una de las carretas cargadas de excrementos; los curas recorrían las calles y los arrojaban sobre la gente que los acompañaba. El ritual de la cencerrada comprendía entre otras cosas el arrojarse excrementos. *La novela de Fauvel* describe una cencerrada del siglo XVI, en la que se dice que el arrojar excrementos a los viandantes se practicaba al mismo tiempo que otro género ritual, el arrojar sal en los pozos[108]. Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplen un rol importante durante el carnaval[109].

En Rabelais, el rociar con orina y la inundación de orina tienen una importancia fundamental. Recordemos el célebre pasaje del *Libro primero* (capítulo XVII) en que Gargantúa orina sobre los curiosos parisinos reunidos en torno suyo; recordemos en el mismo libro la historia de la burra de Gargantúa que ahoga a los soldados de Picrochole en el vado de Vede y, finalmente, el episodio en el que el raudal de orines de Gargantúa impide el paso de los peregrinos, y, en *Pantagruel*, la inundación del campo de Anarcos por la orina de Pantagruel. Más adelante nos volveremos a referir a estos episodios. Nuestro propósito ahora es revelar una de las actitudes degradantes tradicionales que se oculta detrás del eufemismo empleado por Vesselovski. El arrojar excrementos es algo bien conocido en la literatura antigua. Entre los fragmentos del drama satírico de Esquilo *Los juntadores de huesos*, destaca un episodio en el cual se arroja una «bacinilla maloliente» a la cabeza de Ulises. Un episodio semejante es descrito por Sófocles en un drama

satírico cuyo texto se ha perdido, titulado *El banquete de los aqueos*.

En situaciones similares suele encontrarse el personaje de *Hércules cómico*, como lo demuestran las múltiples pinturas de las cerámicas antiguas: aparece extendido y ebrio sobre el suelo, ante las puertas de una hetaira, y una vieja alcahueta vacía sobre él un orinal o bien, persigue a alguien llevando un orinal en la mano. Se conoce también un fragmento de las atelanas[110] de Pomponio: «Me has llenado de orina, Diómedes» (lo cual parece ser una repetición de *El banquete de los aqueos*).

Los ejemplos que acabamos de citar demuestran que el arrojar excrementos y rociar con orinas son actos degradantes tradicionales, conocidos no sólo por el realismo grotesco, sino también por la Antigüedad. Su significación era fácilmente comprendida. Existe en casi todas las lenguas la expresión del tipo: «Me cago en ti» (o giros similares, como «escupir en la cara»). En la época de Rabelais, la fórmula «Mierda para él» era muy corriente (Rabelais la emplea incluso en el prólogo de *Gargantúa*).

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo «inferior» corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» corporal, la zona de los órganos genitales, es lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con *el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar*. En la época de Rabelais, este aspecto *positivo* estaba aún vivo y era percibido claramente.

En el famoso episodio de los «carneros de Panurgo», en el *Cuarto Libro*, el comerciante Dindenault se jacta de que la orina de sus carneros fertiliza el campo «como si Dios hubiese orinado sobre él». En su *Breve declaración*, al final del libro, Rabelais mismo (o tal vez uno de sus contemporáneos, u otro personaje perteneciente al mismo ambiente cultural de Rabelais) hace el siguiente comentario sobre la expresión «si Dios hubiese orinado sobre él»:

> «Esta es una vulgaridad muy corriente en París y en toda Francia, usada por la gente simple, que consideran benditos los lugares donde Nuestro Señor expelió su orina o excrementos naturales, como ocurre con la saliva, según está escrito en San Juan, 9: *Lutum fecit ex sputo*[111]».

Este pasaje es muy significativo. Demuestra que, en aquella época, en las leyendas populares y en la misma lengua hablada, los excrementos estaban indisolublemente asociados a la fecundidad, cosa que Rabelais no ignoraba, por la cual al utilizar esta metáfora le atribuía además ese sentido.

Veremos en seguida que Rabelais no vacilaba en mencionar el nombre de «Nuestro Señor» y la «bendición del Señor» al lado de los excrementos (dos ideas que ya estaban asociadas en la «vulgaridad» que hemos mencionado); no veía en ello el menor sacrilegio, ni previo la aparición del abismo estilístico que, a partir del siglo XVIII, separaría las dos ideas.

Para tener una justa comprensión de los gestos e imágenes populares carnavalescas, tales como arrojar excrementos o el rociar con orina, etc., hay que tomar en cuenta lo siguiente: las imágenes verbales y demás gestos de ese tipo formaban parte del conjunto carnavalesco

estructurado en base a una lógica unitaria. Este conjunto es el drama cómico, que abarca a la vez la muerte del viejo mundo y el nacimiento del nuevo. Cada una de las imágenes por separado está subordinada a este sentido único y refleja la concepción del mundo unitaria que se forma en las contradicciones, aunque la imagen exista aisladamente.

En su participación en este conjunto, cada una de estas imágenes es profundamente *ambivalente*: tiene una relación muy importante con el ciclo vida-muerte-nacimiento.

Por esta razón esas figuras están desprovistas de cinismo y grosería en el sentido que nosotros atribuimos a estos términos. Pero estas mismas imágenes (por ejemplo, arrojar excrementos y el rociar con orina) percibidas en otro sistema de concepción del mundo, donde los polos positivos y negativos de la evolución (nacimiento y muerte) están separados el uno del otro y opuestos entre sí en imágenes diferentes que no se fusionan, se transforman efectivamente en cinismo grosero, pierden su relación *directa* con el ciclo vida-muerte-nacimiento y, por lo tanto, también su ambivalencia. En este caso, esas imágenes sólo consagran el aspecto negativo, mientras que los fenómenos que designan adquieren un sentido estrechamente vulgar y unilateral (éste es el sentido moderno que tienen para nosotros las palabras «excremento» y «orina»). Bajo esta forma radicalmente modificada, dichas imágenes o, para ser más exactos, las expresiones correspondientes, perviven en el lenguaje familiar de todos los pueblos. En realidad, conservan todavía un eco muy lejano de su antigua acepción de cosmovisión, débiles vestigios de expresiones usadas en las plazas públicas, y esto es lo único que puede explicar su inagotable vitalidad y amplia difusión.

Los especialistas tienen la costumbre de comprender y juzgar el vocabulario de las plazas públicas en Rabelais de acuerdo al *sentido que éste ha adquirido en la época moderna*, separándolo de los actos del carnaval y las plazas públicas, que constituyen su verdadero vehículo. Por ello, estos especialistas no pueden captar su profunda ambivalencia. Daremos aún otros ejemplos paralelos para demostrar que, en la época de Rabelais, la idea de renacimiento, de fecundidad, de renovación y bienestar estaba viva y era perceptible en las imágenes de excrementos y orina.

En el *Baldus*, de Folengo (obra macarrónica que ejerció, como es sabido, cierta influencia en Rabelais), encontramos un pasaje que se desarrolla en el *infierno*, en el cual Cingar *resucita* a un adolescente rociándolo de *orina*. En las *Crónicas Inestimables*[112] hay un episodio en el que Gargantúa orina durante tres meses, siete días, trece horas y cuarenta y siete minutos y *origina* el Ródano junto con setecientos navíos.

En Rabelais (*Libro Segundo*) todas las fuentes termales y *curativas* de Francia e Italia provienen de la orina hirviente que excrementa Pantagruel enfermo.

En el *Tercer Libro* (capítulo XVII), Rabelais alude al mundo antiguo: Júpiter, Neptuno y Mercurio crearon a Orion (de orinar, en griego) con su orina (fuente de Rabelais: *Los Fastos* de Ovidio). Esta alusión presenta, además, una forma curiosa: Júpiter, Neptuno y Mercurio «… oficialmente (…) forjaron a Orion[113]». El «oficial es en realidad el funcionario de la policía eclesiástica y es también el nombre que se da (dentro del humor de las degradaciones lingüísticas familiares) al orinal (acepción ya registrada en la lengua del siglo XV)». Se sabe que, en ruso, el orinal es a veces denominado el «general». De allí Rabelais, con su excepcional libertad expresiva, creó el adverbio

«oficialmente» que quiere decir «con la orina». En este ejemplo, la fuerza degradante y productora de la orina se conjuga de una forma muy original.

Por último, como elemento paralelo, mencionemos también el famoso «Manneken-Pis» que adorna una fuente de Bruselas, y a quien los habitantes de la ciudad consideran como su más «viejo conciudadano», y cuya presencia garantiza la seguridad y el bienestar de su ciudad.

Podrían darse infinidad de ejemplos por el estilo. Por ahora será suficiente con los ya dados. Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo «inferior» material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte u el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas[114].

Al mismo tiempo, estas imágenes están estrechamente asociadas a la *risa*. La muerte y el nacimiento en las imágenes de la orina y los excrementos son presentadas bajo su aspecto alegre y cómico. De allí que la satisfacción de las necesidades naturales acompañe casi siempre a los alegres espantapájaros que la risa crea como sustitutos del terror vencido; por ello estas imágenes se hallan indisolublemente unidas a la de los infiernos.

Puede afirmarse que la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal *cómico* por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime. Esto explica el rol tan importante que desempeñan en el folklore cómico, en el realismo grotesco y en el libro de Rabelais, así como también en las expresiones familiares comentes de ese tipo. Pero cuando Hugo dice, refiriéndose al mundo de Rabelais, «totus homo fit eserementum», ignora el aspecto

regenerador y renovador que implica la satisfacción de las necesidades, aspecto que la literatura europea de su época había dejado de comprender.

Volvamos al pequeño campesino de Vesselovski: resulta evidente ahora que la metáfora «salpicar de barro» es inadecuada para referirse al cinismo de Rabelais, ya que esta metáfora es de tipo moral y abstracto. El cinismo de Rabelais implica, en verdad, un sistema de degradaciones grotescas (como arrojar excrementos y rociar con orina). Son así alegres funerales. El sistema de degradaciones penetra bajo diversas formas y expresiones, en toda la obra de Rabelais de comienzo a fin, y estructura algunas de sus imágenes exentas de cinismo (en el sentido restringido del término). Estas degradaciones no son otra cosa que una visión cómica unitaria del mundo.

En suma, consideramos que la comparación de Vesselovski es harto inadecuada. Lo que él describe bajo la forma de un ingenuo muchacho campesino puesto en libertad, a quien perdona, con cierta condescendencia, el que haya salpicado de barro a los viandantes, es nada menos que la cultura cómica popular, formada durante miles de años, y que contiene significados de una extraordinaria profundidad, desprovista de todo candor. La cultura de la risa y del cinismo cómico no puede —y menos que ninguna otra— ser calificada de ingenua, y no hay por qué tratarla con condescendencia. Por el contrario, exige de nuestra parte cierto estudio y comprensión atentas[115].

Hemos hablado varias veces del «cinismo», las «obscenidades» y las «groserías» de la obra de Rabelais; debemos sin embargo aclarar que todos estos términos convencionales no son en modo alguno apropiados. Ante todo, estos elementos no están aislados dentro de la obra de Rabelais, sino que, por el contrario, constituyen una parte orgánica de sus sistemas de imágenes y de su estilo.

Sólo parecen aisladas y peculiares a los ojos de la literatura moderna. Dentro del sistema del realismo grotesco y de las formas festivas populares, estos elementos son, por el contrario, los componentes principales de las imágenes de lo «inferior» material y corporal. Si bien es cierto que no eran oficiales, debemos recordar que tampoco lo era la risa ni la literatura festiva popular de la Edad Media. De allí que al aislar nosotros las «groserías», lo hacemos sólo en forma convencional. Estas groserías representan para nosotros algo vinculado *directamente* a la vida de la plaza pública, algo que se distingue por el *carácter extraoficial y liberado* propio de ésta, y sin embargo, no podemos clasificarlas entre las formas de la *literatura* festiva popular, en el sentido estricto de la palabra.

Nos referimos sobre todo a ciertos elementos del lenguaje familiar, tales como groserías, juramentos, maldiciones y demás géneros verbales de las plazas públicas; los llamados «gritos de París», el voceo anuncio de los saltimbanquis de feria y de los vendedores de drogas, etc. Estos elementos no están radicalmente separados de los géneros literarios y espectaculares de la fiesta popular, sino que son sus componentes y cumplen a menudo una importante función estilística; son las mismas expresiones que encontramos por ejemplo en los dichos y discusiones, en las diabluras, gangarillas y farsas, etc. Los géneros artísticos y burgueses de las plazas públicas están a veces tan entrelazados, que resulta difícil trazar una frontera clara entre ellos. Los voceadores que vendían píldoras eran a la vez cómicos de feria; los pregones de París eran versificados y cantados al son de una melodía; el estilo de los dichos de los charlatanes de feria era diferente del estilo de los vendedores de novelas de cuatro centavos (los largos publicitarios de estas obras estaban redactadas a menudo en el estilo de los charlatanes de feria).

Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad.

Los elementos del lenguaje popular, como los juramentos y las groserías, perfectamente autorizados en las plazas públicas, se infiltraron fácilmente en todos los géneros festivos asociados a esos lugares (incluso en el drama religioso). La plaza pública era el punto de convergencia de lo extraoficial, y gozaba de un cierto derecho de «extraoficialidad» dentro del orden y la ideología oficiales; en este sitio, el pueblo llevaba la voz cantante. Aclaremos sin embargo que estos aspectos sólo se expresaban íntegramente en los *días de fiesta*. Los períodos de feria, que coincidían con los días de fiesta y duraban largo tiempo, tenían una importancia especial. Por ejemplo, la célebre feria de Lyon duraba quince días y era celebrada cuatro veces al año; durante dos meses, Lyon hacía vida de feria y, por lo tanto, en cierta medida vida de *carnaval*. El ambiente carnavalesco reinaba siempre en esas ocasiones, que tenían lugar en cualquier época del año.

De este modo, la cultura popular extraoficial tenía un territorio propio en la Edad Media y en el Renacimiento: la plaza pública; y disponía también de fechas precisas: los días de fiesta y de feria. Ya dijimos que durante los días de fiesta, la plaza pública constituía un segundo mundo dentro del oficial de la Edad Media. Reinaba allí una forma especial dentro de la comunicación humana: el trato libre y familiar. En los palacios, templos, instituciones y casas privadas, reinaba en cambio un principio de comunicación jerárquica, la etiqueta y las reglas de urbanidad. En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje *familiar*, que llegaban

casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes (aristocracia, nobleza, clerecía alta y media y aristocracia burguesa), si bien es cierto que a veces el vocabulario de las plazas irrumpía también allí, en determinadas circunstancias.

Durante los días festivos, en carnaval sobre todo, el vocabulario de la plaza pública difundía por todas partes, en menor o mayor grado, incluso en la iglesia (durante la fiesta de los locos y del asno). En los días festivos, la plaza agrupaba un número considerable de géneros y formas superiores e inferiores, basadas en una visión única y extraoficial del mundo.

Sería difícil encontrar en la literatura mundial otra obra que reflejase en forma tan total y profunda los aspectos de la fiesta popular, como lo hace Rabelais en la suya. Se escuchan allí claramente las voces de la plaza pública. Pero antes de escucharlas más atentamente, es indispensable esbozar la historia de los contactos que tuvo Rabelais con la plaza pública (en la medida en que lo permiten las escasas informaciones biográficas que poseemos sobre el particular).

Rabelais conocía a la perfección la vida de las ferias y, como veremos más adelante, supo comprenderla y expresarla con una fuerza y profundidad excepcionales.

Él mismo se inició en la cultura y la lengua típicas de la feria, en Fontenay-le-Comte, donde pasó su juventud con los franciscanos, con quienes estudió la ciencia humanista y el griego antiguo. En esa época había una feria, famosa en toda Francia, que se celebraba en dicha localidad tres veces al año. Esta feria reunía a una cantidad impresionante de comerciantes y clientes provenientes no sólo de Francia,

sino también de los países vecinos. Guillaume Bouchet nos informa que muchos extranjeros, principalmente alemanes, concurrían a ella. También asistían vendedores ambulantes, gitanos y personas situadas al margen de la sociedad, tan numerosas en aquella época. Un documento de fines del XVI afirma que en Fontenay-le-Comte se originó un *argot* especial. Como vemos, Rabelais tuvo la oportunidad de observar y apreciar personalmente la vida de las ferias.

Más tarde, tuvo también ocasión de visitar, con motivo de sus frecuentes desplazamientos en la provincia de Poitou, acompañando al obispo Geoffroy d'Estissac, la feria de Saint Meixent y la famosa feria de Niort (cuya algazara describe en su libro). En aquella época, especialmente en el Poitou, las ferias y espectáculos abundaban.

Además, allí pudo Rabelais familiarizarse con otro aspecto muy importante en la vida de la plaza pública: los espectáculos callejeros. Parece que fue allí donde adquirió sus conocimientos sobre los tablados en que se desarrollaban las comedias: éstos eran erigidos en medio de la plaza, y el pueblo se arremolinaba a su alrededor. Mezclado con la muchedumbre, Rabelais asistía a representaciones de los misterios, moralejas y farsas. Las ciudades de Poitou, como Montmorillon, Saint-Maixent y Poitiers, etcétera, eran famosas por sus representaciones teatrales[116]. Rabelais eligió precisamente Saint-Maixent y Niort como los lugares donde se desarrolla la bufonada de Vülon descrita en el *Libro Cuarto*. La cultura teatral francesa estaba entonces íntegramente asociada a la plaza.

En la etapa siguiente, sobre la cual faltan documentos (1528-1530), se conjetura que Rabelais residió en diferentes ciudades universitarias como Burdeos, Tolosa, Bourges, Orléans y París. Se introduce así en la bohemia estudiantil, que habrá de conocer mejor más tarde, cuando siga cursos de medicina en Montpellier.

Ya hemos destacado la importancia de las fiestas y recreaciones escolares en la historia de la cultura y literatura medievales. En la época de Rabelais, la alegre literatura recreativa de los estudiantes se había elevado ya al rango de la gran literatura, dentro de la cual cumplía una función esencial. Las parodias, disfraces y bufonadas escolares escritas en latín, o en lengua vulgar, revelan un parentesco y una similitud interna con las formas típicas de la plaza pública. Numerosos festejos estudiantiles se desarrollaban en las plazas. Durante la estancia de Rabelais en Montpellier, los estudiantes organizaban durante el día de Reyes procesiones carnavalescas y bailes públicos y a menudo, representaban moralejas y farsas *fuera de la* universidad[117].

Se supone que Rabelais tomó parte activa en los regocijos estudiantiles. J. Plattard conjetura que, durante sus estudios (sobre todo en Montpellier), había escrito varias anécdotas, bufonadas, debates en broma, bocetos cómicos, adquiriendo así cierta experiencia en la literatura recreativa, que explicaría la rapidez insólita con que escribió *Pantagruel*. En la etapa siguiente, ya en Lyon, las relaciones de Rabelais con la feria y la plaza pública se afirman y profundizan. Ya hemos mencionado las famosas ferias de Lyon que duraban dos meses al año. La vida pública y callejera estaba en general muy desarrollada en esta ciudad, situada a mitad de camino del Mediodía francés, y donde vivía una numerosa colonia italiana. Rabelais menciona en su *Libro Cuarto* el *carnaval de Lyon*, durante el cual se paseaba la efigie monstruosa de Maschecroüte, *el fantoche jocoso por excelencia*. Los contemporáneos de Rabelais dejaron testimonios sobre otras fiestas multitudinarias, como por ejemplo, la de los impresores en el mes de mayo, la elección del «príncipe de los artesanos», etc.

Rabelais estaba vinculado estrechamente a la feria de Lyon, que era una de las más importantes del mundo en materia de edición y librería, y ocupaba el segundo lugar después de la de Frankfurt. Ambas ferias cumplían una función fundamental en el plano de la difusión del libro y la publicidad literaria. En aquella época, los editores publicaban sus libros con motivo de la feria de primavera, de otoño y de invierno. La de Lyon determinaba en gran medida el calendario de las ediciones francesas[118]. Por lo tanto, los escritores presentaban sus manuscritos a los editores tomando en cuenta esas fechas. A. Lefranc las utilizó muy bien para establecer la cronología de las obras de Rabelais. Esas fechas regulaban la producción del libro (incluso libros científicos), sobre todo, por supuesto, las ediciones populares y libros de literatura recreativa.

Rabelais, que había comenzado por publicar tres obras eruditas, se convirtió más tarde en proveedor de obras de gran tirada, lo que lo obligó a mantener contactos más estrechos con las ferias. En adelante, por lo tanto, no sólo debía tomar en cuenta las fechas, sino también las exigencias, los gustos y las pautas de las ferias.

Casi en la misma época (1533) Rabelais publicaba su *Pantagruel*, muy poco después de la novela popular *Las grandes crónicas de Gargantúa*, el *Pronóstico pantagruelino* y un *Almanaque*. El *Pronóstico* es una alegre parodia de los libros de predicciones de fin de año, muy de moda por aquella época. Esta brevísima obra, de pocas páginas, tuvo varias reediciones.

El segundo texto, el *Almanaque*, es un calendario popular que se reimprimiría todos los años. Tenemos informaciones (e incluso algunos fragmentos) de los calendarios que él compuso para los años 1535, 1541, 1546 y 1556. Se supone, como lo hace Moland, por ejemplo, que éstos no fueron los únicos calendarios, y que Rabelais publicó uno

todos los años, a partir de 1535, por lo cual podía considerársele en cierto modo como autor de calendarios populares, una especie de «Mathieu Lansberg francés».

Estas dos obras están ligadas, en forma directa, al *tiempo*, al *año nuevo* y al mundo de la feria[119].

Parece comprobado que, a partir de entonces, Rabelais conservó un vivo interés por la plaza pública y una relación directa con sus diversos aspectos, aunque los escasos datos biográficos que poseemos no nos proporcionan al respecto ningún ejemplo significativo[120]. Poseemos en cambio un documento de mucho interés sobre su viaje a Italia. El 14 de marzo de 1549, el cardenal Jean du Bellay ofreció en Roma una fiesta popular con motivo del nacimiento del hijo de Enrique II. Rabelais, que asistió a esta fiesta, hizo una descripción detallada de la misma en su correspondencia con el cardenal de Guise. Ese texto fue publicado en París y en Lyon con el título *Sciomachie y festines celebrados en Roma en el palacio de Monseñor, el reverendísimo cardenal du Bellay*.

Al principio se presentó un simulacro de combate muy espectacular, con fuegos de artificio y combatientes muertos, que no eran más que *marionetas de paja*. Era una fiesta típicamente *carnavalesca*; como lo eran, por otra parte, la mayoría de las fiestas de este tipo. El «infierno», atributo obligatorio del carnaval, aparecía bajo la forma de un globo que escupía llamas y se llamaba «boca del infierno y cabeza de Lucifer[121]».

Al terminar la fiesta, se organizó en honor del pueblo un festín enorme, con una cantidad astronómica (verdaderamente pantagruélica) de alimentos y bebidas.

Estos regocijos eran en general típicos del Renacimiento. Burckhardt explicó en forma general la influencia considerable que tenían estas celebraciones en las formas artísticas, las concepciones del Renacimiento y el espíritu de

la época, influencia que no ha exagerado en modo alguno, e incluso creemos que era más importante de lo que Buckhardt pensaba[122]. Lo que más interesaba a Rabelais en estas fiestas de su tiempo era no su aspecto oficial y aparente, sino su aspecto popular. Fue precisamente el que ejerció una influencia determinante en su obra. En las plazas públicas estudiaba a gusto las diversas formas del rico acervo cómico popular.

Al describir en *Gargantúa* las actividades del joven Gargantúa bajo la férula de Ponócrates (capítulo XXIX) Rabelais dice:

«Y, en lugar de herborizar, visitaban las *droguerías, herboristerías y farmacias*, y consideraban cuidadosamente los frutos, raíces, hojas, gomas, semillas y ungüentos exóticos, así como también la forma de adulterarlos.

»Iban a visitar a los *tamborileros, escamoteadores y juglares* y estudiaban sus gestos, sus astucias y sus destrezas y facilidad de palabra, en especial los de Chaunys de Picardía, que son grandes habladores y creadores de divertidas mentiras en materia de invenciones[123]».

Creo que está justificado considerar este relato como semiautobiográfico. Rabelais estudió los diversos aspectos de la vida callejera. Destaquemos la *contigüidad de las formas de las espectáculos públicos con las expresiones de la medicina popular*, herboristas y farmacéuticos, vendedores de drogas milagrosas de todo tipo, y charlatanes de toda ralea. *Un lazo tradicional muy antiguo unía las expresiones de la medicina popular con las del arte popular*. Por esta razón, los cómicos callejeros y los vendedores de drogas eran a menudo una misma persona. Es por eso también por lo que la *persona del médico* y el

elemento medicinal en la obra de Rabelais están orgánicamente asociados a todo el sistema tradicional de imágenes. El trozo que acabamos de citar muestra muy claramente la contigüidad directa de la medicina y los charlatanes de feria en la plaza pública.

Lo que nos interesa ahora es determinar cómo la plaza pública penetró en la obra rabelesiana, y de qué manera se reflejó en la misma.

La primera pregunta que surge guarda relación con la atmósfera característica de la plaza pública y la *estructuración particular de su vocabulario*. Este problema aparece desde el principio en la obra de Rabelais, en sus famosos prólogos. Hemos comenzado nuestro estudio con un capítulo destinado al vocabulario de la plaza pública, porque desde las primeras frases de *Pantagruel* nos encontramos de pronto sumergidos en esa atmósfera verbal característica.

¿Cómo fue construido el prólogo de *Pantagruel*, es decir del primer libro escrito y publicado? Veamos el comienzo:

> «Muy ilustres y corteses campeones, hidalgos y demás personas gentiles y honestas que habéis visto, leído y aprendido, las *Grandes e inestimables crónicas del enorme gigante Gargantúa* y que, como auténticos fieles, las habéis creído como si fuesen textos de la Biblia o de los Evangelios, y que habéis permanecido con ellas largo tiempo en compañía de damas y señoritas, leyéndoles las narraciones a la hora de la tertulia: son ustedes muy dignos de elogio y *sempiterna recomendación*[124]».

Vemos pues cómo el autor elogia la *Crónica de Gargantúa* celebrando a la vez a quienes se deleitaron con su lectura. Estos elogios están escritos en el típico estilo de

los charlatanes de feria y vendedores de libros de cuatro centavos, que no cesan de prodigar elogios a los remedios milagrosos y libros que ofrecen, a la vez que elogian al «muy estimado público». Este es un ejemplo típico del tono y del estilo de las peroratas de los charlatanes.

Por supuesto, estos dichos están muy lejos de la publicidad ingenua y «seria»: están saturados de la *risa* festiva popular: juegan con el objeto ofrecido, incluyendo en este juego desenvuelto lo «sagrado» y «elevado». En nuestro ejemplo, los admiradores de las *Crónicas* son comparados con «auténticos fieles», que creen en ellas «como si fueran textos de la Biblia o de los Evangelios»; el autor considera a esos admiradores no sólo dignos de «gran elogio» sino también de «sempiterna recomendación». Estos dichos contribuyen a crear la atmósfera típica de la plaza pública a través de su juego libre y alegre, en el cual tanto lo superior como lo inferior, lo sagrado y lo profano, van adquiriendo derechos iguales y son incorporados unánimemente a la ronda verbal. Las peroratas de las ferias escapan a los imperativos jerárquicos y a las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), y disfrutan de los privilegios de la risa callejera. Señalemos de paso que la *propaganda popular* era *bromista*, y *se burlaba siempre*, en cierta medida, *de sí misma* (es el caso de los buhoneros rusos); en la plaza pública, la seducción de la ganancia y el engaño tenían siempre un carácter irónico y semifranco.

La risa resonaba sin cesar en los «pregones» de las plazas públicas y en las calles medievales, con más o menos fuerza.

Destaquemos que el principio del *Prólogo* que acabamos de mencionar no contiene ningún término objetivo o neutro; todos son elogiosos: «muy ilustres», «muy corteses», «gentiles», «honestos», «grandes», «inestimables», etc. El

superlativo domina completamente; pero no se trata de un superlativo retórico; es un superlativo resuelto, exagerado y un poco alevoso; es el superlativo del realismo grotesco. Es el rostro al revés (o al derecho) de las groserías.

Se escuchan en los párrafos siguientes del *Prólogo* el pregón del charlatán de feria y el vendedor de drogas; según parece, las *Crónicas* son un remedio excelente contra el dolor de muelas: para que produzca este efecto, hay que colocarlas entre dos trapos calientes y aplicarlas donde duele. Estas recetas paródicas son una de las más difundidas en el realismo grotesco[125]. Más adelante, Rabelais asegura que las *Crónicas* pueden aliviar los dolores de los *sifilíticos y gotosos*.

Estos últimos figuran muy a menudo en el libro de Rabelais, y de modo general en la literatura cómica de los siglos XV y XVI. La gota y la sífilis son «alegres enfermedades», causadas por un abuso de *alimentos, bebidas y placeres sexuales*, y relacionadas por lo tanto en forma sustancial con lo «inferior» material y corporal. La sífilis era la «enfermedad de moda» de la época[126], mientras que el tema de la gota se hallaba ya difundido en el *realismo* grotesco y lo encontramos en Luciano[127].

En esta parte del prólogo hemos podido observar la mezcla tradicional de medicina y arte; pero no se trata aquí de la reunión del cómico y el buhonero en un mismo personaje, el autor proclama la virtud curativa de la literatura (es este caso las *Crónicas*), que distrae y hace reír; esto es proclamado con el tono del charlatán de feria; en el prólogo del *Libro Cuarto*, Rabelais retoma este tema para probar la *virtud curativa de la risa*, y se refiere a las doctrinas de Hipócrates, Galeno, Platón u otras autoridades.

Después de enumerar los méritos de las *Crónicas*, Rabelais prosigue así:

«¿No les parece extraordinario esto? Encontradme un libro, en la lengua, especialidad o ciencia que sea, que tenga esas virtudes, propiedades y prerrogativas, y os pagaré un cuartillo de callos. No, señores. Es un libro sin par, incomparable y sin parangón. Así lo sostengo, "excepto" ante la hoguera».

«Y los que sigan afirmando lo contrario serán considerados abusones, impostores, seductores y predestinadores[128]».

Además de la acumulación excesiva de superlativos, que caracteriza a las alabanzas de los buhoneros, el autor emplea un procedimiento cómico típico para demostrar su razón: hace una apuesta: está dispuesto a pagar un cuartillo de callos a quien le indique un libro superior a las *Crónicas*; y sostiene, «excepto» ante la hoguera, que no lo hay.

Este tipo de apuestas paródicas e irónicas es muy típico de la propaganda callejera.

Veamos por ejemplo el «cuartillo de callos» (o tripas). Las tripas aparecen varias veces en la obra de Rabelais, como en la literatura del realismo grotesco (tripas es el equivalente del latín «viscera»). El estómago y las tripas de los bovinos eran cuidadosamente lavados, salados y cocidos en estofado. Como este producto era perecedero, el día de la matanza la gente se atiborraba con este manjar apreciadísimo. Además se consideraba que, por minucioso que fuese el lavado, siempre quedaba en las tripas al menos un diez por ciento de los excrementos, que eran inevitablemente comidos con ellas. Hay una historia de tripas en uno de los episodios más célebres de *Gargantúa*[129].

¿Por qué las tripas cumplieron una función tan importante en el realismo grotesco? Las tripas y los intestinos representan *el vientre, las entrañas, el seno*

materno y la vida. Son simultáneamente las entrañas que engullen y devoran.

El realismo grotesco solía jugar con esta doble significación, por así decirlo, con el significado *sublime* y *bajo* del término. Hemos citado ya un pasaje de Henri Estienne en el que afirma que, en la época de Rabelais, se tenía la costumbre de pronunciar una fórmula de arrepentimiento al beber un vaso de vino: «Cor mundium crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis»; de esta forma, el vino lavaba las entrañas. Sin embargo, el problema es más complicado aún. Las entrañas no se limitan a comer y engullir, sino que son a su vez comidas y engullidas en forma de tripas. En los *Dichos de borrachos (Libro primero)* uno de los personajes que se apresta a beber un vaso de vino pregunta: «¿No quiere mandar nada al río? Aquí está (el vaso) va a lavar las tripas[130]» (se acostumbraba lavarlas en el río), aludiendo al mismo tiempo a las tripas que había comido ya y a sus propias entrañas. Las entrañas están también relacionadas con la muerte, la matanza de reses y el asesinato destripar a alguien. Por último, las tripas están asociadas también al nacimiento; son las entrañas que dan a luz.

Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables*.

Ello explica por qué esta imagen fue la expresión favorita del realismo grotesco para lo «inferior» material y corporal ambivalente que mata y da a luz, que devora y es devorado. El «columpio» del realismo grotesco, el juego de lo bajo y lo alto, se pone magníficamente en movimiento, unificando a ambos elementos, fundiendo la tierra con el cielo. Veremos más tarde la admirable sinfonía cómica que creó Rabelais al

hacer juegos de palabras basado en el sentido ambivalente y diverso de la palabra «tripa» en los primeros capítulos de *Gargantúa* (fiesta de la matanza, dichos de borrachos y nacimiento de Gargantúa).

En nuestro ejemplo, el «cuartillo de tripas», objeto de la apuesta, no sólo significa algo barato (el plato más barato) o «mierda», sino también la vida y las entrañas. Esta figura es ambivalente y ambigua al máximo.

El fin del pasaje citado es también característico. Después de los elogios, el autor pasa a las *injurias* (la otra cara de los elogios callejeros); los que no están de acuerdo con el autor de las *Crónicas* son tratados de «abusones», «impostores», «predestinadores» y «seductores», calificativos que eran aplicados a quienes se acusaba de herejía y eran enviados a la hoguera. El autor sigue jugando con las cosas serias y peligrosas, y compara a propósito las *Crónicas* con la Biblia y los Evangelios; pero se pone paradójicamente de parte de la Iglesia, acusando de herejía a quienes no comparten su opinión sobre las *Crónicas*, con todo lo que esto implica. Esta astuta alusión a la Iglesia y a su política tenía actualidad por entonces, pues la palabra «predestinadores» se refería evidentemente a los protestantes que sostenían la teoría de la «predestinación».

De este modo, el elogio ditirámbico de las *Crónicas*, el mejor y único libro del mundo, y de sus devotos lectores, dispuestos a sacrificar su vida en defensa de la virtud salvadora de las *Crónicas* (bajo la forma irónica y ambivalente del «cuartillo de tripas»), y deseosos de sostener esta convicción «excepto» ante la hoguera, y por último la acusación de herejía lanzada a los opositores es, de principio a fin, una parodia de la Iglesia salvadora, la única autorizada para poseer e interpretar la palabra divina (el Evangelio). Sin embargo, esta parodia, tan peligrosa, está hecha al estilo cómico, al modo de las alegres

peroratas de feria, cuya lengua y estilo son irreprochablemente respetados. Esto garantiza la impunidad del autor. El charlatán de feria nunca era acusado de herejía por sus afirmaciones, a condición de que se expresara en forma bufonesca. La versión cómica estaba permitida. Esto explica por qué Rabelais no teme afirmar, un poco más adelante, que en dos meses se vendieron más *Crónicas* que Biblias en nueve años.

Veamos ahora el fin del prólogo. Este se cierra con un *diluvio de imprecaciones e injurias* dirigidas tanto al autor (en caso de que dijese una sola palabra mentirosa en su libro), como a los lectores que se nieguen a creerle:

> «Por lo tanto, para terminar con el prólogo, diré que si hubiese una sola palabra mentirosa en el libro, entregaré a cien mil diabólicas canastas mi cuerpo y mi alma, mis tripas y entrañas. Así también, que os de el ergotismo, la epilepsia, la úlcera de las piernas, la disentería, la eripsela anal y os parta un rayo y caigáis en el azufre, el fuego y el abismo, como Sodoma y Gomorra, si no creéis firmemente en todo lo que os contaré en esta presente *Crónica*[131]».

Esta letanía de imprecaciones populares que cierra el prólogo es muy típica, sobre todo porque pasa de los elogios desmesurados a las fulminantes imprecaciones no menos exageradas. Esta inversión es *totalmente* normal. Elogios e injurias son las dos caras de una misma moneda. El vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro. Los elogios, como hemos visto, son irónicos y ambivalentes, colindando con la injuria: están llenos de injurias, y ya no es posible distinguir unos de otros, ni decir donde comienzan o terminan unos y otros. Lo mismo ocurre con las injurias. Aunque en las alabanzas ordinarias, los elogios y las injurias

están separados, en el vocabulario de la plaza pública ambas parecen referirse a una especie de cuerpo único, aunque bicorporal, que es injuriado y elogiado al mismo tiempo. Esto explica por qué en el lenguaje familiar (y sobre todo en las obscenidades) las injurias tienen frecuentemente un sentido afectuoso y laudatorio (analizaremos a continuación numerosos ejemplos de Rabelais).

En última instancia, el vocabulario grotesco de la plaza pública (sobre todo en los niveles más arcaicos) estaba orientado hacia el mundo y los fenómenos de ese mundo que se hallaban en estado de perpetua metamorfosis, de transición de la noche al alba, del invierno a la primavera, de lo viejo a lo nuevo y de la muerte al nacimiento. Además, dicho lenguaje está salpicado de alabanzas e injurias que no van dirigidas a uno ni a dos elementos. Aunque esto no se note claramente en nuestro ejemplo, creo que su ambivalencia está fuera de discusión: es ella la que determina el carácter orgánico, la instantaneidad del pasaje de las alabanzas a las injurias, así como cierta imprecisión, cierta «falta de preparación» del destinatario de estos elogios e injurias[132].

En el capítulo VI de nuestro libro trataremos otra vez esta fusión de elogios e injurias en una misma imagen, fenómeno de gran importancia que permite comprender las épocas pasadas del pensamiento humano, que no ha sido hasta ahora señalado ni estudiado. Diremos aquí, aunque en forma esquemática y preliminar, que en su base reside la idea de un mundo en estado de permanente imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, es decir un mundo bicorporal. La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, y de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y

derroca al mismo tiempo. En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque rio tenía derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes, dentro de la cual elogios e injurias estaban claramente separados y petrificados, ya que el principio de la jerarquía inmutable, en el que nunca se mezclaba lo inferior y lo superior, era la idea básica de la cultura oficial. Esto explica por qué la fusión de elogios e injurias es totalmente ajena a dicha cultura y, en cambio, se adapta a la popular callejera.

Pueden distinguirse lejanas resonancias de ese tono dual en el lenguaje familiar actual. Pero como la cultura popular antigua no ha sido aún estudiada, esta circunstancia todavía pasa desapercibida.

Lo característico del fragmento citado es el tenor mismo de las imágenes empleadas, referidas siempre a un aspecto específico del cuerpo humano. La primera imagen, dirigida al autor en persona, recorre la anatomía humana, con tripas y entrañas. Aquí volvemos a encontrar las dos palabras, «tripas» y «entrañas», que significan la vida.

De entre las siete imprecaciones dirigidas a los lectores incrédulos cinco son enfermedades: 1.ª el ergotismo; 2.ª la epilepsia; 3.ª la úlcera de las piernas; 4.ª la disentería; 5.ª la eripsela anal.

Estas imprecaciones dan una imagen grotesca del cuerpo, que se ve sucesivamente quemado, arrojado al suelo (epilepsia), con las piernas estropeadas, con cólicos, etc.; en otras palabras: esas imprecaciones vuelven el cuerpo al revés; se caracterizan por su *orientación hacia lo bajo*, en este caso, la tierra, las piernas y el trasero.

Lo mismo ocurre con las dos últimas imprecaciones: 1.ª el rayo, que cae de arriba hacia abajo; 2.ª «ojalá caigáis en

el azufre, el fuego y el abismo» (es decir, que el infierno os trague).

Estos insultos se presentan en las fórmulas corrientes y tradicionales. Una de ellas es de origen gascón, y Rabelais la emplea varias veces (que os salgan úlceras en las piernas); la otra, a juzgar por el refrán y las asonancias, fue tomada de alguna canción callejera. En muchísimos insultos, la topografía corporal está asociada a la celeste (rayo, tierra, azufre, fuego y océano).

Esta letanía de imprecaciones al final del prólogo, le otorga una culminación sumamente dinámica. Es un gesto rebajante, vigoroso y violento, el descenso a ras de tierra del columpio grotesco, antes de inmovilizarse.

Rabelais acostumbra a terminar con groserías o con invitaciones a banquetes y a beber.

El prólogo de *Pantagruel* está escrito de principio a fin con tonos vulgares, al estilo de la plaza pública. Se escuchan los gritos del charlatán de feria, del vendedor de drogas milagrosas, del vendedor de libros de cuatro centavos, y los insultos groseros que siguen a los anuncios irónicos y los elogios de doble sentido. Así, el tono y el estilo del prólogo se inspiran en los géneros publicitarios y en el lenguaje familiar callejero. En este prólogo, la palabra es el «pregón», es decir la palabrota que se dice en medio de la multitud, de la cual sale y a la que va dirigida. El hablante es solidario con el público, no se opone a él ni trata de aleccionarlo, no lo acusa ni lo asusta, sino que *se ríe* con él. Sus dichos no tienen el menor matiz, por leve que sea, de seriedad lúgubre, de temor, de veneración, o humildad: son alegres, vivos, licenciosos y francos, resuenan libremente en la plaza enfiestada, más allá de las restricciones, convenciones y prohibiciones verbales.

Pero al mismo tiempo, como hemos visto, el prólogo es un disfraz paródico de los métodos eclesiásticos de

persuasión. Detrás de las *Crónicas* está el Evangelio; detrás de los elogios ditirámbicos aplicados al libro está el exclusivismo de la verdad predicada por la Iglesia; detrás de las injurias e imprecaciones, se oculta la intolerancia, la intimidación y las hogueras eclesiásticas. Es la política eclesiástica transferida a la lengua de la publicidad callejera alegre e irónica. Sin embargo, el *Prólogo* es más amplio y profundo que las simples parodias grotescas. Allí se encuentran parodiados los fundamentos mismos del pensamiento medieval, los métodos empleados en esas épocas para establecer la verdad y para persuadir, métodos inseparables del miedo, de la violencia, de la seriedad y la intolerancia lúgubres y unilaterales. Nos introduce en un ambiente totalmente diferente, diametralmente opuesto, de verdad osada, libre y alegre.

El Prólogo de *Gargantúa* (o sea del segundo libro de Rabelais) está escrito en forma más compleja. El vocabulario callejero se combina con los elementos de la ciencia libresca y humanista y con el relato de un pasaje del *Banquete* de Platón. Pero el elemento esencial, también aquí, sigue siendo el vocabulario de las plazas públicas y los distintos tonos de los elogios e injurias, que se hallan esta vez más matizados, variados y aplicados a un sujeto y un objeto más ricos.

Comienza con una apelación típica: «Ilustres bebedores, y vosotros, preciosos Verolez (sifilíticos)…»[133], forma de dirigirse que busca inmediatamente el tono familiar y popular en la conversación con los lectores (o más bien auditores, ya que se trata de una forma típicamente hablada).

También aquí se combinan injurias y elogios. Los superlativos laudatorios se unen a los epítetos malsonantes: «*bebedores*» y «*sifilíticos*». Los elogios son injuriosos y las

injurias elogiosas, muy propio del lenguaje familiar y público.

Todo el prólogo, desde el principio hasta el fin, está escrito como si fuese una conversación familiar del mismo charlatán de feria con el público congregado alrededor del tablado. Encontramos constantemente fórmulas como: «no parecía valer una cáscara de cebolla»; «al abrir esta envoltura hubierais encontrado dentro»; «mis buenos discípulos y algunos otros locos desocupados»; «¿descorchasteis alguna vez botella?»[134]; el tono familiar y vulgar de estas fórmulas de interpelación no deja lugar a dudas. La continuación del prólogo está salpicada de injurias directas, dirigidas esta vez a terceras personas: «parásitos», «golfos», «alma en pena», «zopenco[135]».

Los insultos familiares afectuosos o directos estructuran la dinámica verbal de todo el prólogo y determinan su estilo. En el primer párrafo, Rabelais presenta el personaje de Sócrates tal como es descrito por Alcibíades en el *Banquete* de Platón. En la época de Rabelais, los humanistas comparaban a Sócrates con los Silenos; como lo hacen Gillaume Budé y Erasmo en tres de sus obras, una de las cuales (*Sileni Alcibíades*) sirvió de inspiración a Rabelais según parece (aunque éste conocía, claro está, el *Banquete* de Platón).

Sin embargo, Rabelais subordinó este tema humanista al estilo verbal que aparece en su Prólogo, prefiriendo destacar con mayor fuerza la asociación de elogios e injurias que comporta.

Veamos el pasaje:

> «Así decían de Sócrates porque, juzgándolo de acuerdo a su apariencia, no parecía valer ni una cáscara de cebolla, tan feo era su cuerpo y ridículo su porte, la nariz puntiaguda, la mirada de toro, el rostro

de un loco, de costumbres sencillas, vestimentas rústicas, poco dinero, desafortunado con las mujeres, inepto para los cargos públicos, siempre riéndose, bebiendo, burlándose, disimulando su divino saber, pero al abrir esta envoltura hubieseis encontrado dentro una droga celestial, inapreciable: entendimiento sobrehumano, virtudes maravillosas, coraje invencible, sobriedad sin igual, verdadera alegría, seguridad perfecta y absoluto desprecio por lo que los hombres se afanan, trabajan, navegan y batallan[136]».

No parece apartarse esta descripción del prototipo de Platón y Erasmo, pero el tono de la oposición entre el Sócrates exterior y el interior es más familiar: la elección de los términos y expresiones utilizados para la descripción física, y su acumulación en forma de letanía injuriosa, procedimiento típicamente rabelesiano; intuimos detrás de esa letanía la dinámica latente de las injurias y de las groserías. La pintura de las cualidades interiores es también exageradamente elogiosa: se trata de una acumulación de superlativos, elogios característicos de la plaza pública. A pesar de todo, el elemento retórico sigue siendo importante. Señalemos de paso un detalle muy significativo: según Platón (el *Banquete*) los «silenos» se venden en los talleres de los escultores, y al abrirlos, se encuentra en ellos la efigie del dios. Rabelais traslada los «silenos» a las tiendas de los farmacéuticos que, como sabemos, eran frecuentadas por el joven Gargantúa para estudiar la vida callejera, y en el interior de dichas estatuillas se encuentran toda clase de drogas, unas de las cuales era muy popular: el polvo de piedras preciosas, al que se atribuían virtudes curativas. La enumeración de esas drogas (que no citamos aquí) adquiere la forma de la propaganda gritada a voz en

grito por los farmacéuticos y charlatanes, lo que era muy frecuente en la época.

Todas las demás imágenes del prólogo están también imbuidas del ambiente de la plaza pública. Es notorio que las alabanzas-injurias constituyen el elemento motor del relato y determinan su tono, su estilo y su dinámica. El prólogo no contiene casi palabras objetivas, es decir, neutras con relación a los elogios-injurias. Se encuentran por doquier los comparativos y superlativos usuales de la propaganda callejera. Por ejemplo: «¡Cuánto más apetitoso, alegre, atrayente, celestial y delicioso es el olor del vino comparado con el del aceite!»… «estos buenos libros de bella textura[137]». Se percibe en el primer ejemplo la propaganda rítmica que los vendedores gritan en la plaza o en la calle; en cuanto al segundo, el calificativo *haulte gresse* se aplica a las aves y a la carne de primera calidad. Se escuchan, pues, por doquier los pregones de la plaza pública estudiados por el joven Gargantúa bajo la dirección del sabio Ponócrates, sitios llenos de «boticas de farmacéuticos, herboristas y drogueros» con sus «ungüentos exóticos» y la astucia y el «hablar florido» de la gente de Chaunys, «grandes habladores y citadores de divertidas mentiras en materia de invención[138]». He aquí el final del prólogo:

> «Ahora divertíos, mis amados, y leed alegremente, para satisfacción del cuerpo y provecho de los riñones. Y si queréis beber, caras de asno, (¡que el muermo os ataque!) venid a mí, que os lo daré ahora mismo[139]».

Como puede comprobarse, este prólogo tiene un fin bastante diferente del final de *Pantagruel*: en lugar de

lanzar un rosario de imprecaciones, el autor invita a sus lectores a divertirse y a beber. Las injurias y las imprecaciones tienen también aquí un sentido afectuoso. Los calificativos «amados míos» y «caras de asno», y la imprecación gascona «¡que el muermo os ataque!», que ya conocemos, son dirigidas a las mismas personas. Estas últimas líneas ejemplifican la estructura rabelesiana en su expresión más elemental: palabras alegres, groserías obscenas y banquete. Se trata en realidad de la expresión más simplificada de lo «inferior» material y corporal ambivalente: risa, alimento, virilidad y elogios-injurias.

Las figuras principales del prólogo son las del *banquete*. El autor celebra el vino, superior en todos los aspectos al aceite (símbolo de la sabiduría devota, por oposición al vino, que es el de la verdad simple y alegre). La mayoría de los epítetos y comparaciones que Rabelais aplica a las cosas espirituales pertenecen al lenguaje de la mesa. Después de decir que sólo escribe mientras bebe y come, agrega:

> «Este es el momento más adecuado para escribir sobre esos elevados temas y ciencias profundas, como solía hacerlo Homero, modelo de todos los poetas, y Ennio, padre de los poetas latinos, como dice Horacio[140]».

Por último, el tema central del prólogo (la llamada al lector para que busque el sentido oculto de sus obras) está también expresado en el vocabulario alimenticio: el autor compara el sentido oculto con la médula del hueso, y aconseja romper el hueso y chupar la substanciosa médula. Esta imagen de *degustación del sentido oculto* es muy característica de Rabelais. El vocabulario de las plazas públicas cumple también una función importante en el

prólogo del *Libro Tercero*, el más notable y rico en temas de todos los prólogos de Rabelais.

Comienza con las siguientes palabras:

> «Estimadas personas, bebedores ilustres, y ustedes, muy preciosos Gotosos, ¿visteis alguna vez a Diógenes el filósofo cínico?»[141].

Luego prosigue en forma de diálogo familiar con los oyentes, una conversación llena de imágenes de banquetes, de elementos de la comicidad popular, de juegos de palabras, de sobreentendidos e inversiones verbales. Son como los dichos del charlatán de feria antes de la representación teatral. Jean Plattard define con justeza el tono del prólogo:

> «Al principio, el tono del prólogo es el de una perorata que incluye fuertes chanzas». (Comentarios de Plattard en la edición crítica de Abel Lefranc[142]).

El prólogo termina con invectivas que poseen una inspiración y un dinamismo prodigiosos.

El autor invita a sus oyentes a beber en grandes vasos el contenido de su tonel, verdadero cuerno de la abundancia. Pero sólo invita a las personas de valor, aficionadas al buen vivir y a la alegría, a los buenos bebedores. En cuanto a los demás: parásitos, pedantes, hipócritas, aguafiestas y melancólicos, los aleja a los gritos de:

> «¡Atrás mastines! ¡Fuera de la cantera, lejos de mi sol, frailuchos, idos al diablo! ¿Venís aquí a denunciar mi vino y a orinar mi tonel? Pues aquí tengo el bastón que Diógenes ordenó en su testamento colocaran a su

> lado después de su muerte, para ahuyentar y romper los riñones de esas larvas fúnebres y mastines cerbéricos. Por lo tanto, ¡atrás mojigatos! ¡Atended las ovejas, perros! ¡Fuera de aquí, tristones, que el diablo os lleve! ¿Todavía estáis allí? ¡Renuncio a mi parte del Paraíso si os atrapo! Gzzz, gzzzzzz, gzzzzzzzzzz. ¡Largo de aquí! ¿Cuándo os iréis? ¡Que jamás podáis cagar si no es a correazos de estriberas! ¡Que jamás podáis mear si no es en la estrapada! ¡Que jamás entréis en calor si no es a palos!»[143].

Aquí, las injurias y los golpes tienen un destinatario más preciso que en el prólogo de *Pantagruel*. Son los representantes de las concepciones siniestras, medievales, de las «tinieblas góticas». Son de una seriedad lúgubre e hipócrita, los agentes de las tinieblas infernales, las «larvas fúnebres y mastines cerbéricos», que no conocen el sol, son los enemigos de la nueva concepción representada aquí, libre y alegremente, por el tonel de Diógenes convertido en tonel de vino.

Estos individuos tienen la osadía de criticar el vino de la alegre verdad y de mear en el tonel. Rabelais se refiere a las denuncias, calumnias y persecuciones de los aguafiestas contra la verdad de la alegría. Utiliza una invectiva curiosa: los enemigos han venido para *culletans articuler mon vin. Articuler* significa «criticar», «acusar», pero Rabelais percibe la palabra *cul* (culo) y le da un carácter injurioso y degrante. A fin de transformar este verbo en grosería, emplea una aliteración con *culletans*.

En el último capítulo de *Pantagruel* Rabelais desarrolla ese sistema de denuestos. Al hablar de los mojigatos que se dedican «a la lectura de los libros pantagruélicos», dice que estos no lo hacen para divertirse, sino para dañar a la

gente, a saber: «criticando, monorticulando, esto es, calumniando[144]».

Así, la censura eclesiástica (es decir, de la Sorbona) que calumnia la verdad de la alegría, queda relegada a lo «inferior» corporal, el «culo» y los «testículos». En las líneas siguientes, Rabelais acentúa aún más la degradación grotesca al comparar a los censores con los «granujas de aldea que desparraman los excrementos de los niños en la temporada de las cerezas y las guindas, para encontrar los carozos y venderlos[145]».

Volvamos al final del prólogo. Su dinamismo se acrecienta al añadir Rabelais el grito tradicional que lanzan los pastores a sus perros para azuzarlos (gzz, gzzz, gzzzzz). Las últimas líneas son violentamente injuriosas y degradantes. Para expresar la nulidad total y la esterilidad absoluta de los siniestros calumniadores del vino y de la verdad de la alegría, Rabelais declara que son incapaces de orinar, defecar y excitarse si no reciben primero una tunda de palos. En otras palabras, para hacerlos producir, hay que emplear el terror y el sufrimiento, «los correazos de estriberas» y «la estrapada», términos que designan los suplicios y flagelaciones públicas. El masoquismo de los siniestros calumniadores es una degradación grotesca del *miedo* y el *sufrimiento*, categorías dominantes de la concepción medieval del mundo. La satisfacción de las necesidades naturales bajo los efectos del miedo no es sólo la tradicional degradación del cobarde, sino del miedo mismo, y constituye una de las variaciones más importantes del «tema de Malbrough», Rabelais lo trata detalladamente en el último episodio, cuya autenticidad está comprobada, del *Libro Cuarto*.

Panurgo, que en los dos últimos libros (sobre todo en el cuarto) se ha vuelto piadoso y cobarde, y es acosado por fantasmas místicos, cree ver un diablillo en la oscuridad (en

realidad se trata de un gato), y se hace encima de pura emoción. La visión derivada del miedo se transforma en interminables cólicos. Rabelais ofrece una explicación médica del fenómeno:

> «La virtud retentiva del nervio que controla el músculo esfínter (es decir, el orificio del culo) desaparece por obra de los vehementes terrores provocados por sus fantásticas visiones. Añadid a esto la tempestad de cañonazos, que es más horrible en las cámaras bajas que sobre cubierta; pues uno de los síntomas y accidentes del miedo es que por él se abre extraordinariamente la cancela del domicilio en el que durante algún tiempo está retenida la materia fecal».

Rabelais relata a continuación la historia real del sienés Pantolfe de la Cassine, quien, sufriendo de estreñimiento, pide a un campesino que lo amenace con una horquilla, después de lo cual se siente maravillosamente aliviado, y la historia de Frangois Villon, quien felicita al rey Eduardo de Inglaterra por haber hecho pintar en sus habitaciones las armas de Francia, que le inspiran un miedo cerval. El rey pensaba humillar así a Francia, pero en realidad la vista de esas temibles armas le servían «de alivio» (se trata de una antigua historia que ha sido transmitida en diversas versiones desde principios del siglo XIII y que se aplica a diversos personajes históricos). En todos estos casos el miedo es un excelente remedio contra el estreñimiento.

La degradación del sufrimiento y del miedo es un elemento de gran importancia en el sistema general de las degradaciones de la seriedad medieval, totalmente impregnada de miedo y sufrimiento. Además, todos los prólogos de Rabelais se refieren a este tema. Ya hemos visto que el de *Pantagruel* es una parodia en el lenguaje alegre de

la propaganda callejera de los procesos medievales de la «verdad salvadora», el «sentido secreto» y los «misterios terroríficos» de la religión. La política y la economía son degradados al nivel de la bebida y la comida. La risa se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia.

El tema del prólogo del *Tercer Libro* es análogo. Defiende la verdad de la alegría y los derechos de la risa. Degrada la seriedad calumniadora y lúgubre. La escena final, en la cual los oscurantistas son injuriados y ahuyentados ante el tonel de Diógenes lleno de vino símbolo de la verdad de la alegría libre, otorga una conclusión dinámica a todas estas degradaciones.

Sería totalmente inexacto creer que hay cinismo grosero, solamente, en la degradación rabelesiana del miedo y los sufrimientos medievales, rebajados al nivel de las necesidades naturales. Debemos recordar que esta imagen, como todas las de lo «inferior» material y corporal, es ambivalente y contiene los gérmenes de la virilidad, el nacimiento y la renovación. Esto ya ha sido demostrado, pero aquí encontramos pruebas suplementarias. Al referirse al «masoquismo» de los calumniadores, Rabelais coloca, después de las necesidades naturales, la excitación sexual, es decir la capacidad de realizar el acto sexual.

Al final del *Libro Cuarto*, Panurgo, que se ha ensuciado los calzones bajo los efectos del temor místico (lo que hace reír a sus compañeros), pronuncia estas palabras después de librarse del miedo y recuperar su sonrisa:

> «¿Qué diablos es esto? ¿Llamáis a esto mierda, cagacojones, deyección, estiércol, materia fecal, excremento, caca de lobos, liebres, conejos, aves de

rapiña, cabras y ovejas, basura o cagarruta? Yo creo que es azafrán de Hibernia. Eso creo. Bebamos».

Estas fueron las últimas palabras que escribió Rabelais. Se trata de una enumeración de quince nombres de excrementos, desde los más vulgares hasta los más «refinados». Por último, lo llama también «azafrán de Hibernia», es decir, algo muy precioso y agradable. El discurso termina con una invitación a beber, lo que en lenguaje rabelesiano significa entrar en comunión con la verdad.

El carácter de los excrementos, su vínculo con la resurrección y la renovación y su rol especial en la victoria contra el miedo aparece aquí muy claramente. *Es la alegre materia*. En las figuras escatológicas más antiguas, los excrementos están asociados a la virilidad y a la fecundidad. Además, *los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo*, algo que *vincula* a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en *abono*; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y *los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres*. Rabelais sintió y distinguió todos estos matices de sentido, como acabamos de ver, que no eran contrarios a sus concepciones médicas. Para él, pintor y heredero del realismo grotesco, los *excrementos* eran además una *materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable, el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento: en una forma cómica, no espantosa*.

Por ello, consideramos que no hay nada de grosero ni de cínico en las imágenes escatológicas de Rabelais (como tampoco en las del realismo grotesco). La proyección de excrementos, la rociadura de orina, la lluvia de insultos

escatológicos lanzados contra el viejo mundo agonizante (y al mismo tiempo naciente) se vuelven sus *funerales alegres*, absolutamente idénticos (en el plano de la risa) al arrojar trozos de tierra en la tumba en testimonio de cariño o al arrojar semillas en el surco (en el seno de la tierra).

En comparación con la concepción medieval, lúgubre e incorpórea, se trata aquí de una corporalización alegre, de un cómico retorno a la tierra. Deben tomarse en cuenta estas ideas al analizar las imágenes escatológicas que tanto abundan en la obra de Rabelais. Volvamos al prólogo del *Tercer Libro*. No hemos hecho más que examinar su principio y su fin. Comienza con los gritos del charlatán de feria y termina con insultos. Pero en esta ocasión, tales formas del vocabulario popular que ya conocemos no son todo: hay además un nuevo aspecto de la plaza pública que tiene gran importancia. Escuchamos también la voz del heraldo de armas que anuncia la movilización, el asedio, la guerra y la paz, y cuyas proclamas se dirigen a todas las clases y corporaciones. Aquí se revela la fisonomía histórica de la plaza pública.

La figura central del tercer prólogo, Diógenes durante el sitio de Corinto, ha sido tomada evidentemente del tratado de Luciano *Cómo debe escribirse la historia*, del cual Rabelais conocía la traducción latina hecha por Budé en su dedicación a las *Anotaciones de las Pandectas*. En manos de Rabelais, este episodio es metamorfoseado completamente. Su versión está llena de alusiones a acontecimientos contemporáneos relativos a la lucha de Francia contra Carlos Quinto, y a las medidas defensivas tomadas por la ciudad de París. Rabelais describe minuciosamente los trabajos defensivos, mediante una célebre enumeración de los trabajos de acondicionamiento y de los armamentos. Es la más rica enumeración de objetos militares y armas de la

literatura mundial: encontramos allí, entre otras cosas, trece nombres de espadas, ocho nombres de picas, etc.

Esta nomenclatura tiene un carácter específico. Se trata de *las palabras dichas a voz en grito en la plaza pública*. Encontramos ejemplos similares en la literatura de fines de la Edad Media; los misterios, sobre todo, contienen largas enumeraciones de armas. Así, por ejemplo, en el *Misterio del Viejo Testamento*, los oficiales de Nabucodonosor mencionan cuarenta y tres tipos de armas al hacer el inventario.

En otro misterio, *El martirio de San Quintín* (fines del siglo XV), el jefe del ejército romano enumera cuarenta y cinco tipos de armas.

Estas enumeraciones forman parte del ambiente típico de la plaza. La revisión y la exhibición de las fuerzas armadas está destinada a impresionar a las masas populares. Durante el enrolamiento de los soldados, la movilización y la partida al frente (véanse en Rabelais los reclutamientos de Picrochole), el heraldo enumera en voz alta los diferentes tipos de armas, los regimientos (estandartes), y proclama públicamente el nombre de los combatientes destacados o caídos en el campo del honor. Estas enumeraciones sonoras y solemnes trataban de impresionar por medio de la cantidad de nombres y títulos y por la longitud de los mismos (como en el ejemplo que ofrece Rabelais). Estas acumulaciones de verbos y adjetivos que ocupan varias páginas o las interminables series de nombres y títulos, son corrientes en la literatura de los siglos XV y XVI. Se encuentran muchos ejemplos en Rabelais, como en el tercer prólogo, en el que utiliza sesenta y cuatro verbos para designar las acciones y manipulaciones que realizó Diógenes con su tonel (formando pareja con la actividad guerrera de los ciudadanos); en este mismo *Libro Tercero*, Rabelais cita trescientos tres adjetivos calificativos

de los órganos genitales masculinos en buen y mal estado, y doscientos ocho referidos al grado de estupidez del bufón Tribuolet; en *Pantagruel*, se enumeran los ciento cuarenta y cuatro libros que componen la biblioteca de San Víctor; en el mismo *Libro* se citan setenta y nueve personajes que están en el infierno; en el *Cuarto Libro* encontramos ciento cincuenta y cuatro nombres de cocineros ocultos en la *truie* (especie de carro de asalto y cobertura; en el episodio de la guerra de las morcillas); en el mismo *Libro* se encuentran además doscientas doce comparaciones en la descripción de las Carnestolendas, y los nombres de los 136 platos servidos por los Gastrólatras a su dios Ventripotente.

Todas esas enumeraciones comportan una apreciación *elogiosa-injuriosa* (hiperbólica). Pero, por cierto, hay diferencias capitales entre las diversas enumeraciones, cada una de las cuales es utilizada con un fin distinto. En el último capítulo estudiaremos su valor artístico y estilístico. Por ahora nos limitaremos a señalar su rasgo específico y *monumental* de desfile. Estas enumeraciones introducen en el prólogo un tono absolutamente nuevo. Por cierto que Rabelais no hace aparecer nunca al heraldo; la enumeración la hace el autor, quien toma prestado el tono del charlatán de feria que anuncia su producto en público, lanzando contra sus competidores una lluvia de groseros insultos. En este caso adopta el tono solemne del heraldo, en el que se percibe evidentemente la exaltación patriótica de los días en que fue escrito el prólogo. La conciencia de la importancia histórica del momento se expresa directamente en el pasaje siguiente:

> «… he reputado como vergüenza más que mediana ser espectador vano y ocioso de tan valientes, discretos y caballerosos personajes como hoy se

> ofrecen a la consideración de toda Europa, tomando parte en esta insigne fábula y trágica comedia…»[146].

Destaquemos de paso lo *espectacular* de esta toma de conciencia, que expresa la gravedad histórica del momento.

Sin embargo, ese tono solemne se une a los demás elementos de los lugares públicos, como por ejemplo a la broma obscena sobre las mujeres corintias que se ofrecen «a su modo» para colaborar en la defensa, así como a la forma de las expresiones familiares, los insultos, imprecaciones y juramentos habituales de la plaza pública. La risa no se apaga nunca. La conciencia histórica de Rabelais y de sus contemporáneos no teme la risa. Lo único temible es la seriedad *unilateral y petrificada*.

En el prólogo, Diógenes no participa en la actividad guerrera de sus conciudadanos. Pero para no permanecer inactivo en esas circunstancias históricas excepcionales, hace rodar su tonel hasta los muros de la fortaleza y ejecuta todas las manipulaciones posibles e imaginables, enteramente desprovistas de sentido y finalidad práctica. Ya hemos señalado que Rabelais emplea setenta y cuatro verbos para describir todas esas manipulaciones, verbos extraídos de los diversos campos de la técnica y el artesanado.

Esta vana y febril agitación en torno al tonel es una parodia de la actividad seria de los ciudadanos, pero sin intención denigratoria exclusiva, simple ni unilateral. Se insiste en que la alegre parodia de Diógenes es también indispensable, y que Diógenes contribuye a su modo a la defensa de Corinto. Se prohíbe estar ocioso, y la risa no está considerada como actividad ociosa. El derecho a la risa y a la alegre parodia de *las formas de la seriedad*, no se opone a los heroicos ciudadanos de Corinto, sino más bien a los siniestros delatores e hipócritas, enemigos de la verdad libre

y alegre. Y cuando el autor identifica su propio rol con el que cumple Diógenes durante el sitio, transforma el tonel del griego en tonel de vino (típica reencarnación rabelesiana de la verdad libre y alegre). Ya hemos analizado la escena de la expulsión de los calumniadores y aguafiestas que se desarrolla ante el tonel.

Por lo tanto, también el prólogo del *Tercer Libro* está destinado al derrocamiento de la seriedad unilateral y a la defensa de los *derechos de la risa*, derechos que siguen vigentes incluso en las condiciones extremadamente graves de una batalla histórica.

Los dos prólogos del *Libro Cuarto* se refieren al mismo tema (el «antiguo prólogo» y la epístola al cardenal Odet). Rabelais desarrolla su doctrina del *médico alegre y de la virtud curativa de la risa*, basada en Hipócrates y otras autoridades. Encontramos allí numerosos elementos tomados de la plaza pública (sobre todo en el prólogo antiguo). Nos detendremos en la imagen del médico alegre que entretiene a sus enfermos.

Es importante destacar en primer lugar los numerosos rasgos populares que tiene la figura del médico que habla en este prólogo. El retrato que esboza Rabelais está muy alejado de la caricatura de tipo profesional que se encuentra en la literatura de épocas posteriores. Es una imagen compleja, universal y ambivalente. Dentro de esta mezcla contradictoria entran, en un plano superior, el «médico a semejanza de Dios» de Hipócrates, y a nivel inferior, el médico escatológico (comedor de excrementos) de la comedia y del mimo antiguo y de las chanzas medievales. El médico cumple un rol capital en la lucha entre la vida y la muerte en el interior del cuerpo humano, y cumple también una función especial durante el parto y la agonía, derivada de su participación en el nacimiento y la muerte Se ocupa del cuerpo que nace, se forma, crece, da a luz, defeca,

sufre, agoniza y es desmembrado (no del cuerpo unitario, completo y perfecto), es decir, se ocupa del cuerpo al que son referidas las imprecaciones, groserías y juramentos, y las imágenes grotescas vinculadas a lo «inferior» material y corporal. El médico, testigo y protagonista de la lucha entre la vida y la muerte en el cuerpo del enfermo, tiene una relación especial con los excrementos y la orina sobre todo, cuyo rol era fundamental para los antiguos conocimientos médicos. Los grabados antiguos describían a menudo al médico en actitud de sostener a la altura de sus ojos una bacinilla llena de orina[147], de la que deducía el estado del enfermo; la orina era indicio de vida o muerte. En su epístola al cardenal Odet, Rabelais se refiere a los médicos de expresión triste y transcribe una de las preguntas típicas dirigidas por el enfermo a su médico, extraídas del *Maestro Patelin*:

«¿Y mi orina? ¿Os dice que me muero?».

Como vemos, la orina y las demás deyecciones del cuerpo humano (excrementos, vómitos, sudores) tenían en la medicina antigua una relación importante con la vida y la muerte (además del vínculo ya mencionado con lo «inferior» corporal y la tierra).

Hay además otros elementos heterogéneos que contribuyen a completar la imagen compleja y contradictoria del médico. Según Rabelais, el elemento que conectaba todos esos aspectos diversos (desde el nivel superior representado por Hipócrates hasta el nivel inferior de la feria popular) era precisamente la risa, en su sentido universal y ambivalente.

En la epístola al cardenal Odet, Rabelais da una definición típica de la práctica médica, inspirada por Hipócrates:

«Hipócrates compara la medicina práctica con un combate y una farsa representada por tres personajes: el enfermo, el médico y la enfermedad».

El concebir al médico y la lucha entre la vida y la muerte como una farsa (con los demás accesorios escatológicos y el universalismo de las significaciones) es típico de la época de Rabelais. La misma concepción reaparece en algunos escritores del siglo XVI y en la literatura anónima: chanzas, gangarillas y farsas. Por ejemplo, en una gangarilla vemos cómo los «hijos de la Estupidez», despreocupados y alegres, se ponen al servicio del «Mundo», el cual es riguroso y represivo y muy difícil de satisfacer; se supone que está enfermo; se ordena a un médico el análisis de la orina del «Mundo» y se descubre una afección cerebral; el «Mundo» teme una catástrofe universal que signifique su propio fin mediante el diluvio o el fuego. Por último, los «hijos de la Estupidez» logran restituir al «Mundo» su alegría y despreocupación.

Comparadas con Rabelais, resulta evidente que estas obras son mucho más primitivas y groseras. Pero la imagen del médico es muy afín a la de Rabelais (incluso el diluvio y el incendio en su sentido carnavalesco). El carácter universal y cósmico de las imágenes, que se destaca en las gangarillas, es sin embargo un tanto abstracto y muy cercano a la alegoría.

Ya hemos estudiado el rol de los lugares públicos y de su «vocabulario», en los prólogos de Rabelais. Ahora seguiremos con el estudio de ciertos géneros verbales de la plaza pública, en especial los «gritos» o pregones. Ya dijimos que estos géneros prosaicos se infiltran en la literatura de la época y cumplen allí una importante función estilística. Esto lo hemos comprobado en el análisis de los prólogos.

Comenzaremos con los «pregones de París», que aunque constituyen el género popular más simple, no dejan de ser sumamente importantes para Rabelais.

Los «gritos de París» son los anuncios que los vendedores lanzan a voz en grito, en forma rimada y rítmica; cada «grito» por separado es un cuarteto destinado a ofrecer una mercadería y a exaltar sus cualidades. La primera selección de los «gritos de París», compuesta por Guillermo de Villeneuve, data del siglo XIII; en cuanto a la última, de Clemente Lannequin, es del siglo XVI; son los «gritos» de la época de Rabelais. Poseemos una copiosa documentación sobre las épocas intermedias, en especial la primera mitad del siglo XVI.

De esta forma, es posible seguir a lo largo de cuatro siglos la historia de los célebres «pregones[148]».

Los «pregones» de París eran muy populares. Se ha compuesto incluso una *Farsa de los pregones de París*, así como en el siglo XVII se escribió la *Comedia de los proverbios* y la *Comedia de las canciones*. Esta farsa recoge los «gritos» del siglo XVI. Abraham Boss, célebre pintor francés del siglo XVII, es autor de un cuadro titulado *Pregones de París* que contiene detalles de los vendedores callejeros de la capital.

«Los gritos de París» son un documento muy importante de aquella época, no sólo para la historia de la civilización y de la lengua, sino también para la historia de la literatura. Estos «gritos» no tenían el carácter específico y limitado de la publicidad moderna; así como los diferentes géneros literarios, incluso los más elevados, permitían la entrada de los diversos tipos y formas del lenguaje humano, por muy prácticas y de «baja estofa» que fuesen. En esta época, la lengua nacional se convierte diversos tipos y formas del lenguaje humano, por muy prácticos y de la ideología. Hasta entonces esa lengua había estado restringida al folklore, a

la plaza pública, a la calle, al mercado, a los vendedores ambulantes y a los «pregones de París», cuya contribución al tesoro verbal vivo era, en esas condiciones, harto considerable.

El papel de los «pregones» en la vida de la plaza y de la calle era enorme. Aludían a aspectos muy variados. Cada mercadería: alimentos, bebidas o ropas, poseía un vocabulario propio, una melodía y una entonación características, es decir, su propia figura verbal y musical. La selección de Truquet (1545), *Les Cris de Paris tous nouveaux, et sont en nombre, cent et sept*, ofrece una visión muy clara de estas expresiones. Estos 107 gritos no eran además los únicos que podían escucharse durante el día en París; había muchos más. Es importante recordar que no sólo la propaganda era verbal y proclamada a voz en grito, sino que también los anuncios, bandos, ordenanzas y leyes, etc., se ponían en conocimiento del pueblo por vía oral. En la vida cultural y cotidiana, el papel del sonido y de la palabra hablada era mucho más importante que en nuestros días, esta época de la comunicación radial. Comparado con la época de Rabelais, el siglo XIX fue un siglo de mutismo. No hay que olvidar esto cuando se estudia el estilo del siglo XVI, en especial el de Rabelais. La cultura de la lengua vulgar era en gran medida la de la palabra proclamada a viva voz al aire libre, en la plaza y en la calle. Los gritos ocupaban un lugar de suma importancia dentro de la cultura de la lengua popular.

¿Qué importancia tuvieron estos pregones en la obra de Rabelais? Hay varias alusiones directas a este respecto en su obra. Después que el rey Anarache es derrotado y destronado, Panurgo quiere enseñarle a trabajar y lo convierte en «vendedor de salsa verde»; el desgraciado rey, que no posee muchos dones para este empleo, tiene enormes dificultades para aprender el nuevo oficio. Rabelais

no cita el texto del pregón de la salsa verde, pero la selección de Truquet lo menciona entre los 107.

Nuestro propósito no es investigar las alusiones directas o indirectas de Rabelais a los «pregones de París», sino plantear de manera más amplia y profunda el problema de su influencia y su significación paralela.

Es importante recordar ante todo, la enorme importancia de los ritmos y enumeraciones publicitarias en la obra de Rabelais. En realidad, no siempre es posible distinguir en ella el tono y las imágenes de los anuncios comerciales voceados por el charlatán de feria, el droguero, el cómico, el vendedor de horóscopos, etc. Sin embargo, es indudable que los «pregones» ejercieron una notable influencia en él.

La ejercieron, hasta cierto punto, en el epíteto rabelesiano, que tiene con frecuencia un carácter «culinario», tomado del vocabulario que utilizaban habitualmente los voceadores de París para elogiar las cualidades de los manjares y vinos que ofrecen a los parroquianos.

El nombre mismo de las diferentes mercaderías: aves, legumbres, vinos u objetos domésticos corrientes, ropas o utensilios de cocina, etc., reviste suma importancia en la obra de Rabelais; cada denominación tiene características propias: el objeto mencionado como algo existente por sí mismo. El mundo de las comidas y de los objetos ocupa un lugar muy amplio, ya que se trata de los víveres, platos y cosas que se ponderan a voz en grito en toda su diversidad y riqueza en las calles y plazas. Es el universo de la abundancia, la comida, la bebida y los objetos domésticos, que vemos en las telas de los maestros flamencos, así como en las descripciones detalladas de los banquetes, tan frecuentes en la literatura del siglo XVI.

La mención y descripción de lo relacionado con la cocina y la mesa forma parte del espíritu y el gusto de la época.

Los «pregones de París» eran una especie de cocina sonora, un fastuoso banquete sonoro donde cada alimento y cada comida tenían su melodía y su ritmo adecuados; componían una especie de sinfonía callejera y permanente del banquete y la cocina. Es muy natural que esta música ejerciera su influencia en las imágenes literarias de la época, especialmente en las imágenes de Rabelais.

En la literatura de su tiempo, las escenas de banquete y cocina no eran detalles limitados al círculo estrecho de la vida cotidiana, sino que tenían una significación universal en mayor o menor proporción. Una de las mejores sátiras protestantes de la segunda mitad del siglo XVI (a la que ya nos hemos referido), se titula *Sátiras cristianas de la cocina papal*. En las ocho sátiras que comprende la obra, la iglesia católica es descrita como una cocina gigantesca que cubre el mundo: los campanarios son los tubos de las chimeneas; las campanas las cacerolas; los altares las mesas de comer; los diferentes ritos y plegarias son presentados como otros tantos platos; de paso, el autor ofrece una nomenclatura culinaria de gran riqueza. Esta sátira protestante, heredada del realismo grotesco, degrada a la Iglesia Católica y su ritual transfiriéndolo al plano de lo «inferior» material y corporal, representados aquí por las bebidas y las comidas. Estas imágenes tienen, desde luego, un carácter universal.

El vínculo con lo «inferior» es más evidente aún en las imágenes culinarias unlversalizadas por la poesía macarrónica, como aparece muy claramente en las moralejas, farsas y gangarillas, y en otros géneros donde las imágenes de la cocina y el banquete, simbólicamente amoldadas y unlversalizadas, cumplen una función muy importante. Ya mencionamos la importancia de la comida y de los utensilios de cocina en las fiestas populares como el carnaval, la cencerrada y las diabluras, cuyos participantes se arman con horquillas de trinchar y cacerolas. Son bien

conocidas las dimensiones fantásticas de las salchichas y panes especialmente fabricados en honor del carnaval y llevados en las procesiones solemnes[149].

Una de las formas más antiguas de hipérbole y grotesco hiperbólico, era precisamente la ampliación extraordinaria de ciertos productos alimenticios: en estas ampliaciones de la *materia preciosa* se reveló por primera vez la significación positiva y absoluta de la inmensidad y cantidad en la imagen artística. Estas hipérboles de los alimentos son paralelas a las antiguas del vientre, la boca y el falo.

Debe señalarse que este tipo de exageraciones materiales positivas vuelve a encontrarse luego en la literatura mundial, en las descripciones simbólicamente exageradas de las bodegas, los mercados y en las reuniones en tomo al hogar. El mercado descrito por Zola (*El vientre de París*) refleja aún esa exageración simbólica y «mitologización» del mercado. En Víctor Hugo, que emplea mucho el ilusionismo rabelesiano, hay un pasaje, en la descripción del viaje sobre el Rhin (*El Rhin*, pág. 45) en el que el escritor exclama al ver una bodega en la que brilla el fuego del hogar:

> «Si yo fuese Homero o Rabelais diría que esa cocina es un mundo y su chimenea el sol».

Hugo captó perfectamente la importancia universal y cósmica de la cocina y el hogar en el sistema de imágenes rabelesianas.

Después de lo dicho es fácil comprender la importancia que tenían los pregones de París en la época de Rabelais. Estas voces estaban directamente relacionadas con las formas más importantes del pensamiento metafórico de la época. Podía escuchárselas a la luz del hogar y la cocina, que reflejaban a su vez el resplandor del sol. Los pregones

participan en la gran utopía de los banquetes de moda. Sólo en relación con este amplio vínculo es posible comprender toda la influencia directa de los «pregones de París» en Rabelais, así como su importancia relativa para la explicación de su obra y de toda la literatura de la época[150].

Para Rabelais y sus contemporáneos, los pregones no eran, en modo alguno, un documento banal de la vida cotidiana, en el sentido que esa palabra adquiriría más tarde.

Lo que en los siglos siguientes pasaría, en la literatura, a ser la «vida cotidiana», contenía en aquel entonces un valor más amplio como concepción del mundo, que no estaba separado de los «acontecimientos» históricos. Los «pregones de París» constituyen un aspecto importante de la plaza pública y de la calle y se ensambla en la utopía de la fiesta popular que allí reina. Rabelais percibía en la fiesta popular los tonos utópicos del «banquete universal», ocultos en el centro mismo de la vida ruidosa, viva, concreta, perceptible, de mil olores y llena de sentido práctico de la plaza pública, lo cual correspondía plenamente al carácter específico de las imágenes de Rabelais, que combinan el universalismo y la utopía más amplia con un carácter concreto, visual, viviente, con una rigurosa ubicación espacial y precisión técnica.

Los «gritos» de los vendedores de drogas medicinales son muy afines a los «pregones de París». Pertenecen a un estrato muy antiguo de la vida de la plaza pública. La imagen del médico que elogia sus remedios es también una de las más antiguas de la literatura mundial. Puede citarse entre los predecesores de Rabelais, los célebres *Diz de l'herberie* de Rutebeuf (siglo XIII). El autor restituye, a través del prisma de la sátira grotesca, el «pregón» típico del charlatán que alaba sus remedios en los lugares públicos.

Entre otras, ese médico posee una hierba milagrosa capaz de aumentar la potencia sexual. La relación del médico con la virilidad, la renovación y el acrecentamiento de la vida (incluso a través de la muerte) es una relación tradicional. Si bien es cierto que ese tema es apenas mencionado en Rutebeuf, en Rabelais se revela, en cambio, con un vigor y una franqueza absolutas.

La propaganda elogiosa de los productos medicinales aparece permanentemente en la obra de Rabelais en forma más o menos directa. Ya mencionamos las *Crónicas*, que son presentadas como un remedio contra el dolor de muelas y capaz de aliviar la sífilis y la gota. El tercer prólogo contiene también elementos de este tipo. Por último, cuando el hermano Juan dice que la ropa monacal tiene la propiedad de aumentar la virilidad, y que al recitar los salmos se cura el insomnio, hace, en forma atenuada, por cierto, una propaganda del mismo tipo. La famosa glorificación de *Pantagruelión* con la que se cierra el *Tercer Libro*, nos da un ejemplo interesante de «elogio medicinal» complejo. El elogio del cáñamo y el asbesto que aparece en *Pantagruelión* es similar al que Plinio hace del lino en su *Historia natural*. Pero, como ocurre también en los demás casos de inspiración externa, este pasaje está totalmente metamorfoseado en el contexto, y lleva la marca característica de Rabelais. El elogio de Plinio es puramente retórico.

Originalmente, también la retórica estuvo relacionada con la plaza pública. Pero en el elogio retórico de Plinio ya no quedan vestigios de este origen, se trata del producto de una cultura refinada y puramente libresca. Mientras que, en el texto de Rabelais, se perciben los tonos que ruedan por la plaza pública, y son idénticos a los de los *Dichos de la herboristería*, a los anuncios de los herbolarios y los vendedores de pomadas milagrosas.

Se perciben también reminiscencias de las leyendas folklóricas locales consagradas a las hierbas mágicas. Gracias a la plaza pública y al folklore regional, la celebración de Pantagruelión adquiere el radicalismo utópico y el profundo optimismo que faltaban totalmente a Plinio el pesimista. Es evidente que las formas exteriores del «pregón», adaptadas a los elogios dirigidos al *Pantagruelión*, se hallan sumamente debilitadas y atenuadas.

En la literatura post-rabelesiana cabe destacar el empleo del voceo de los remedios medicinales en la *Sátira Menipea*, de la que ya hemos hablado. Esta notable obra está saturada de elementos de la plaza pública. La introducción (que corresponde al «pregón» de la moraleja y la gangarilla) presenta en escena a un charlatán español: mientras en el Palacio del Louvre se desarrollaban los preparativos para la reunión de los elementos de la Liga, el charlatán se dedica en el patio a vender una panacea universal que cura todas las desventuras y males y que se llama «el Cacholicón español». Mientras vocea el remedio, elogiándolo en todas las formas imaginables, utiliza también este anuncio ditirámbico para denunciar alegre y acerbamente la «política católica» española y su propaganda. Este voceo del charlatán en la introducción prepara la atmósfera de cínica franqueza en la que los hombres de la Liga revelarán, a continuación, sus puntos de vista. Por su estructura e intenciones paródicas, el voceo del charlatán español es análogo a los prólogos de Rabelais.

Los «pregones de París» y los «pregones» de los vendedores de remedios milagrosos y charlatanes de feria, pertenecen al registro laudatorio del vocabulario de la plaza pública. Son expresiones ambivalentes, llenas de risa e ironía; pero listas también a mostrar su otra cara, convirtiéndose en injurias e imprecaciones. Cumplen además funciones degradantes, materializan y corporalizan

el mundo, y están ligadas substancialmente a lo «inferior» material y corporal ambivalente. Sin embargo, predomina el polo positivo: la comida, la bebida, la cura, la regeneración, la virilidad y la abundancia. Las groserías, imprecaciones, injurias y juramentos constituyen el reverso de los elogios que se escuchan en la plaza. Aunque sean también ambivalentes, en este caso domina el polo negativo de lo «inferior»: la muerte, la enfermedad, la descomposición, el desmembramiento, el despedazamiento y la absorción del cuerpo.

Al examinar los prólogos, ya analizamos diversas imprecaciones y groserías. Ahora pasaremos revista a una variedad del vocabulario de la plaza pública, relacionada a éstas últimas por su origen y funciones artísticas e ideológicas, es decir, los juramentos.

Las groserías, juramentos y obscenidades son los elementos extraoficiales del lenguaje. Son y fueron considerados una violación, flagrante, de las reglas normales del lenguaje, un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales: etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc. La existencia de estos elementos en cantidad suficiente y en forma deliberada, ejerce una poderosa influencia sobre el contexto y el lenguaje, transfiriéndolo a un plano diferente, ajeno a las convenciones verbales. Más tarde, este lenguaje, liberado de las trabas y de las reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua particular, en una especie de argot. Como consecuencia, la misma lengua, a su vez, conduce a la formación de un grupo especial de personas «iniciadas» en ese trato familiar, un grupo franco y libre en su modo de hablar. Se trata en realidad de *la muchedumbre de la plaza pública*, en especial de días de fiesta, feria y carnaval.

La composición y el carácter de los elementos capaces de metamorfosear el conjunto del lenguaje y crear un grupo de personas que utilicen este idioma familiar, se modifican con el transcurso del tiempo. Numerosas obscenidades y expresiones blasfematorias que, a partir del siglo XVII tuvieron fuerza suficiente para transformar el contexto en el que se decían, aún no tenían ese valor en la época de Rabelais, y no sobrepasaban los límites del lenguaje normal y oficial. Así mismo, el grado de influencia de tal o cual palabra o expresión extraoficiales (o indecentes) era muy relativo. Cada época tiene sus propias reglas de lenguaje oficial, de decencia y corrección[151]. Existen en cada época palabras y expresiones que sirven como señal; una vez empleadas, se sobreentiende que uno puede expresarse con entera libertad, llamando a las cosas por su nombre y hablando sin reticencias ni eufemismos. Esas palabras y expresiones crean un ambiente de franqueza y estimulan el tratamiento de ciertos temas y concepciones no oficiales.

En este sentido, las posibilidades que ofrece el carnaval se revelan *plenamente* en la plaza pública *de fiesta*, en el momento en que se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan a los individuos y se establece un contacto familiar real. En estas condiciones, tales expresiones actúan como parcelas conscientes del aspecto cómico unitario del mundo.

Los «juramentos» tenían precisamente esa función en la época de Rabelais, al lado de los demás elementos no-oficiales.

Se juraba en especial por diversos objetos sagrados: «por el cuerpo de Dios», «por la sangre de Dios», por las fiestas religiosas, los santos y sus reliquias, etc. En la mayoría de los casos, los «juramentos» eran supervivencias de antiguas fórmulas sagradas. El lenguaje familiar estaba lleno de «juramentos». Los diferentes grupos sociales, e incluso cada

individuo en particular, tenían un repertorio especial o un juramento favorito que empleaban regularmente. Entre los héroes de Rabelais, el hermano Juan profiere juramentos a diestro y siniestro, no puede dar un paso sin lanzar uno. Cuando Pornócrates le pregunta por qué jura de esa forma, el hermano Juan le contesta: «Para embellecer mi lenguaje. Son los colores de la retórica ciceroniana[152]». También Panurgo dice muchos juramentos.

Eran un elemento extraoficial del lenguaje. Estaban prohibidos, y eran combatidos por la Iglesia, el Estado y los humanistas de gabinete. Estos últimos los consideraban como elementos superfluos y parasitarios del lenguaje, que sólo servían para alterar su pureza; los tomaban por una herencia de la Edad Media bárbara. Este es también el criterio de Pornócrates, en el trozo que acabamos de citar.

El Estado y la Iglesia veían en ellos un empleo blasfematorio y profano de los nombres sagrados, incompatible con la piedad. Bajo el influjo de la Iglesia, el poder real había promulgado varias ordenanzas públicas que condenaban los «juramentos»: los reyes Carlos VII, Luis XI (el 12 de mayo de 1478) y por último Francisco I (en marzo de 1525) los prohibieron. Esas condenas y prohibiciones sólo sirvieron para sancionar su carácter extraoficial y reforzar la impresión de que, al emplearlos, se violaban las reglas del lenguaje; lo que a su vez acentuaba la naturaleza específica del lenguaje cargado de esas expresiones, tornándolo aún más familiar y licencioso. Los juramentos eran considerados por el pueblo como una violación del sistema oficial, una forma de protesta contra las concepciones oficiales.

No hay nada más dulce que el fruto prohibido. Los mismos reyes que dictaban las prohibiciones tenían sus propios juramentos favoritos, convertidos en sobrenombres por el pueblo. Luis XI juraba por la «Pascua de Dios», Carlos

VIII por el «buen día de Dios», Luis XII por «que el demonio me lleve» y Francisco I por su «fe de gentilhombre». Roger de Collerye, contemporáneo de Rabelais, tuvo la original idea de componer el pintoresco *Epitheton de los cuatro reyes*:

Cuando murió la «Pascua de Dios»
El «buen día de Dios» lo sucedió,
Y cuando éste murió
«Que el demonio me lleve lo reemplazó».
También éste murió
Y la «fe de un gentilhombre» lo suplantó.

Estos juramentos se convirtieron así en distintivos de un soberano y en apodo. Ciertos grupos sociales y profesionales eran descritos del mismo modo.

Hay una doble profanación de las cosas sagradas en los versos: «cuando murió la Pascua de Dios», o cuando se dice que «el buen día de Dios» (es decir las Pascuas) es reemplazado por «que el demonio me lleve». Aquí se manifiesta íntegramente el carácter licencioso de los juramentos dichos en la plaza pública. Son los que crean el ambiente en el cual este juego libre y alegre con las cosas sagradas se hace posible.

Dijimos que cada grupo social y cada profesión tenían sus juramentos típicos y favoritos. Al transcribir los juramentos de la muchedumbre, Rabelais esboza un notable y dinámico cuadro de la plaza pública formada por numerosos elementos. Cuando el joven Gargantúa llega a París, se cansa de la curiosidad impertinente de los papanatas parisinos, y los inunda de orina. Rabelais no describe la muchedumbre, sino que se limita a referir los juramentos en que prorrumpen, de modo que el lector pueda *escuchar* quienes componen esa multitud:

«Creo que esos pillos quieren que les pague mi cuota de ingreso y mi *proficiat*[153]. Está bien. Les daré el vino, pero será por reír.

»Desabrochó entonces, sonriente, su enorme bragueta y, sacando su pene afuera, orinó tanto que ahogó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar las mujeres y niños.

»Algunos lograron escapar de su orina a fuerza de correr, y cuando llegaron a lo alto de la Universidad, sudando, tosiendo, escupiendo y sin aliento, comenzaron a renegar y a jurar, algunos coléricos y otros en broma:

»¡Por las calamidades de Dios! ¡Reniego de Dios! ¡Por la sangre de Dios! ¡Por la madre de Dios! ¡Por la cabeza de Dios! ¡Que la pasión de Dios te confunda! ¡Por la cabeza de Cristo! ¡Por el vientre de San Quenet! ¡Por San Fiacre de Brye! ¡San Treignant! ¡San Thibaud! ¡Pascua de Dios! ¡Buen día de Dios! ¡Que el demonio me lleve! ¡Fe de gentilhombre! ¡Por la santa morcilla! ¡Por San Guodegrin que fue martirizado con manzanas fritas! ¡Por San Foutin Apóstol! ¡Por San Vito! ¡Por Santa Mamye! ¡Nos ha bañado en *orina! (par rys)*.

»Desde entonces la ciudad se llamó *Paris*»[154].

Aquí tenemos un retrato muy vivo, dinámico y sonoro (auditivo) de la abigarrada multitud parisina del siglo XVI. Estos son sus componentes: el gascón: *Po cab de bious* (la *cabeza* de Dios); el italiano: *pote de Chistro* (por la cabeza de Cristo); el lansquenete alemán *das dich Gots leyden schend* (que la Pasión de Dios te confunda); el vendedor «de las cuatro estaciones» (San Fiacre de Brye era el patrón de los horticultores y jardineros); el zapatero (cuyo patrón era San Thibaud); el borracho (San Guodegrin era su patrón). Los demás juramentos (son 21 en total) tienen cada uno un matiz específico y suscitan una especie de asociación

suplementaria. Se escuchan también en orden cronológico los juramentos de los cuatro últimos reyes de Francia, lo que confirma la popularidad de esos pintorescos sobrenombres. Es muy probable que no hayamos captado otros matices u alusiones que resultaban claros para sus contemporáneos.

Lo característico de este retrato sonoro de la multitud es su estar hecho únicamente en base a juramentos, es decir, fuera de las reglas del lenguaje oficial. De allí que la reacción verbal de los parisinos se asocie orgánicamente al gesto vulgar de Gargantúa inspirado en que la Antigüedad orina a los asistentes. La acción de Gargantúa es tan poco oficial como la reacción popular.

Ambos expresan el mismo aspecto del mundo.

Tanto el gesto como las palabras crean una atmósfera propicia para la parodia licenciosa de los santos y sus funciones. Así, por ejemplo, «Santa morcilla» (con el sentido de falo), San Guodegrin que significa «cubilete grande», nombre además de un popular *cabaret* de la plaza de la Greve (que Villon menciona en su *testamento*[155]). En otros juramentos se invoca a «San Foutin», denominación paródica de «San Photin» o «San Vito» que significa el falo. Por último, hay invocaciones a Santa Mamye, es decir buena amiga. De modo, pues, que los nombres de los santos invocados por la multitud son parodiados en sentido obsceno o referidos a la buena comida.

En este ambiente de carnaval se comprende fácilmente las alusiones de Rabelais al milagro de la multiplicación de los panes. Rabelais dice que Gargantúa ahoga a 260 418 personas (*sin contar mujeres y niños*). Esta fórmula bíblica (que Rabelais emplea muy a menudo) está tomada directamente de la parábola de la multiplicación de los panes. El episodio que referimos sería por lo tanto una alusión encubierta del milagro evangélico[156]. Veremos luego que esta no es la única inversión de este tipo.

Antes de efectuar su acción carnavalesca, Gargantúa declara que hace *par rys*. También la muchedumbre concluye con su letanía de juramentos diciendo: «nos han bañado de orina». Después de lo cual el autor afirma: «Desde entonces la ciudad se llamó París». Lo cual significa que el episodio es una alegre parodia carnavalesca del nombre de la capital, y al mismo tiempo una parodia de las leyendas locales referentes al origen del nombre de la ciudad (las adaptaciones poéticas serias de esas leyendas estaban muy de moda en Francia. Jean Le Maire en especial, y otros poetas de la escuela retórica habían escrito gran número de adaptaciones). Por último, todas las alternativas del episodio terminan por *par rys*. Es, desde el principio al fin, *un acto cómico público, un juego carnavalesco de la multitud en la plaza pública*. Este juego *par rys* engloba el nombre de la capital, nombres de santos, mártires y el milagro bíblico. Es un juego con las cosas «elevadas» y «sagradas» que se asocian aquí a las figuras de lo «inferior» material y corporal (orina, parodias eróticas y parodias de los banquetes). Los juramentos, elementos no oficiales del lenguaje que implican una profanación de lo sagrado, se unen a este juego, y por su tono y sentido participan armónicamente de él.

¿Cuál es el tema de los juramentos? El dominante es el *despedazamiento del cuerpo humano*. Se jura principalmente por los diferentes miembros y órganos del cuerpo divino: por el cuerpo de Dios, por su cabeza, su sangre, sus llagas, su vientre; por las reliquias de los santos y mártires: piernas, manos o dedos conservados en las iglesias. Los juramentos más inadmisibles y reprochables eran los que se referían al cuerpo de Dios y sus diversas partes, y estos eran precisamente los más difundidos.

El padre Menauld (contemporáneo de más edad que Rabelais) dice en un sermón en el que condena a quienes

utilizan exageradamente los juramentos: «Unos cogen a Dios por la barba, otros por la garganta, otros por la cabeza… Hay algunos que hablan de la humanidad del Salvador con menos respeto que el carnicero de su carne».

En su *Diablura* (1507), el moralista Eloy d’Amerval los condena también, poniendo de manifiesto con gran claridad la imagen carnavalesca del cuerpo despedazado:

> «Juran por Dios, sus dientes, su cabeza,
> Su cuerpo, su vientre, barba y ojos,
> Y lo cogen por tantas partes

Que termina del todo destrozado
Igual que la carne picada».

Apostamos a que el moralista no sospechó que estaba haciendo un excelente análisis histórico-cultural de los juramentos. Pero en su condición de hombre que vive en el período de transición de los siglos XV y XVI, conoce perfectamente el rol de los carniceros y cocineros, del cuchillo del cocinero, del cuerpo despedazado, de la carne para salchichas y patés, y no sólo desde el punto de vista práctico sino también del sistema de imágenes carnavalescas de la fiesta popular. Esto le permitió efectuar una comparación tan correcta. Las imágenes de cuerpos despedazados y de disecciones de todo tipo cumplen un rol de primer orden en el libro de Rabelais. Esta es la razón por la cual el tema de los juramentos se integra perfectamente en el sistema de imágenes rabelesianas. Es significativo comprobar que el hermano Juan, que tanto utiliza los juramentos, tiene por sobrenombre «d'Entommeure», es decir, carne de paté, picadillo. Sainéan considera que hay en este hecho una doble alusión: por un lado al espíritu marcial del monje, por el otro a su marcada predilección por la buena comida[157]. Lo importante para nosotros es que *«el espíritu marcial», la guerra, la batalla*, de una parte, y *la cocina*, de otra, tienen un punto de intersección común: *el cuerpo despedazado, el «picadillo»*. Las figuras culinarias en la descripción de batallas eran profusamente utilizadas en la literatura de los siglos XV y XVI, allí donde ésta última entraba en relación con la tradición cómica popular.

Pilco dice que el campo de batalla de Roncesvalles es «semejante a un caldero lleno de guisado de sangre, cabezas, piernas y otros miembros[158]». Imágenes de este tipo eran corrientes en la epopeya de los juglares.

El hermano Juan es, en efecto, una *entommeure*, en el doble sentido de la palabra, y el vínculo esencial que une ambas acepciones (en apariencia heterogéneas) se destaca siempre con excepcional claridad. En el episodio de la «guerra de las morcillas», el hermano Juan desarrolla la idea de la importancia militar de los cocineros sobre la base de hechos históricos (referencias a Nabuzardan, cocinero capitán, etc.) y los introduce en la célebre «cerda» que actúa como caballo de Troya. Durante la batalla, el hermano Juan actúa como «anatomista» profesional que convierte el cuerpo humano en «picadillo[159]». La descripción de la batalla que sostiene en el claustro de la abadía (donde, entre otras cosas, despacha a sus enemigos con el «bastón de la cruz») es una enumeración anatómica larga y detallada de los miembros y órganos dañados, huesos y articulaciones rotas. He aquí un extracto de esta disección carnavalesca: «A unos les rompía el cráneo, a otros los brazos o las piernas, a otros les dislocaba las vértebras del cuello, les molía los riñones, les hundía la nariz, les sepultaba los ojos, les hendía las mandíbulas, les hacía tragar los dientes, les descoyuntaba los omóplatos, les tronchaba las piernas, les partía la pelvis y les fracturaba los brazos y las piernas[160]».

La descripción de los golpes que despedazan el cuerpo es típicamente rabelesiana. En el origen de esta descripción carnavalesca y culinaria se encuentra la *imagen grotesca* del cuerpo despedazado, que hemos visto al efectuar el análisis de las imprecaciones, groserías y juramentos.

Los juramentos, con sus *despedazamientos* profanatorios del *cuerpo sagrado*, nos remiten al *tema de la cocina*, al tema de los «gritos de París» y al *tema grotesco y corporal de las imprecaciones y groserías* (enfermedades, deformidades y órganos de lo «inferior» corporal). Todos los elementos típicos de la plaza pública analizados en el

presente capítulo están relacionados desde el punto de vista temático y formal. Independientemente de sus funciones prácticas, todos ofrecen el mismo *aspecto unitario y extraoficial* del mundo, tanto por su tono (la risa) como por su objeto (lo inferior material y corporal). Todos están unidos a la *alegre materia del mundo que nace, muere, da a luz, es devorado y devora*, pero que siempre *crece y se multiplica, volviéndose cada vez más grande, mejor y abundante*. Esta alegre materia es a la vez *la tumba, el sueño materno, el pasado que huye y el presente que llega; es la encarnación del devenir*.

Así pues, los elementos de la plaza pública que hemos examinado están estructurados en toda su variedad por la unidad de la cultura popular de la Edad Media: en el libro de Rabelais esta unidad se halla orgánicamente vinculada a los nuevos principios: los cinco (hay dos en el *Libro Cuarto*) son magníficos ejemplos de la *obra publicista del Renacimiento*, inspirada en la plaza popular durante la fiesta.

Los prólogos desmitifican las bases de la concepción medieval del mundo y la repelen hacia el pasado; al mismo tiempo, están llenos de alusiones y ecos de la actualidad política e ideológica. Aunque los géneros de la plaza que hemos examinado sean relativamente primitivos (algunos son incluso arcaicos), poseen sin embargo una fuerza enorme capaz de disfrazar, rebajar, materializar y corporizar al mundo.

Estos géneros tradicionales y profundamente populares crean en torno suyo un ambiente familiar de licencia y franqueza. Esta es la razón por la cual los «pregones» heterogéneos de la plaza pública, tales como las groserías, imprecaciones y juramentos, son para Rabelais importantes factores estilísticos. Ya hemos estudiado su rol en los prólogos; permiten la creación de ese *lenguaje absolutamente alegre, vivo, licencioso y franco* que necesita

Rabelais para lanzarse al asalto de las «tinieblas góticas». Estos géneros preparan la atmósfera de las *formas e imágenes de la fiesta popular*, con cuyo lenguaje Rabelais expresa su *verdad* y su nueva *concepción festiva* del mundo. A esas formas e imágenes dedicaremos el próximo capítulo.

Capítulo 3

LAS FORMAS E IMÁGENES DE LA FIESTA POPULAR EN LA OBRA DE RABELAIS

El tiempo es un niño que juega y mueve los peones. Él tiene la supremacía.

HERÁCLITO

En la sección final del capítulo precedente hemos descrito las batallas y los golpes como una «disección» o una original anatomía carnavalesca y culinaria. Las escenas de carnicería abundan en Rabelais. Analizaremos algunas de ellas. En el *Libro Cuarto*, Pantagruel y sus compañeros desembarcan en «la isla de los quisquillosos», cuyos habitantes se ganan la vida haciéndose golpear. El hermano Juan elige un quisquilloso de «jeta colorada» y le da una paliza por veinte escudos.

«El hermano Juan golpeó tanto con el bastón al Jeta Colorada, en la espalda, el vientre, los brazos, las piernas y la cabeza, que me pareció que había *muerto molido a palos*[161]».

Vemos que no se descuida la enumeración anatómica de las partes del cuerpo. Rabelais prosigue en estos términos: «Después le pagó los veinte escudos. Y el muy pícaro ya se había *incorporado, satisfecho como un rey o dos*».

La imagen de «un rey o dos» sirve para designar el grado de satisfacción del quisquilloso. Pero la *imagen del «rey»* está asociada *especialmente* a las *alegres batallas* y a los insultos, así como a la *jeta roja* del quisquilloso, a su *muerte fingida*, a su *reanimación*, a su *brinco de payaso* después de la tumba.

En determinado nivel, los golpes e injurias no tienen una cualidad individual y cotidiana, sino que son actos simbólicos dirigidos contra la *autoridad suprema*, contra el *rey*. Nos referimos al sistema de imágenes de la fiesta popular, representado del modo más perfecto por el *carnaval* (aunque no exclusivamente por éste). En este plano la *cocina* y la *batalla* coinciden con las imágenes del *cuerpo despedazado*. En la época de Rabelais, este sistema tenía aún una existencia integral de gran importancia, tanto en los diversos regocijos públicos como en la literatura.

Dentro de este sistema, *el rey es el bufón*, elegido por todo el pueblo, y *escarnecido por el pueblo mismo*; injuriado y expulsado al concluir su reinado, del mismo modo que todavía se escarnece, golpea, despedaza y quema o aboga el muñeco del carnaval que encarna el invierno desaparecido o el año viejo («los espantapájaros festivos»).

Se comienza por dar al bufón los atuendos del rey, y luego, cuando su reinado ha terminado, es disfrazado con las ropas del bufón.

Los golpes e injurias son el equivalente perfecto de ese disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes *destronan* al soberano.

Las injurias representan la muerte, la juventud pasada y convertida en vejez, el cuerpo vivo vuelto cadáver. Los insultos son el «espejo de la comedia» puesto ante el rostro de la vida que se aleja, ante el rostro de lo que debe sucumbir bajo la muerte histórica.

Pero dentro de este sistema, la muerte es sucedida por la resurrección, por el año nuevo, por la nueva juventud y la primavera. Los elogios se hacen eco de las groserías. Por eso *las groserías y los elogios son dos aspectos de un mismo mundo bicorporal*.

Las *groserías-destronamiento* y la verdad que se dice *acerca del viejo poder y el mundo agonizante*, se integran orgánicamente al sistema rabelesiano de imágenes, uniéndose a las tundas carnavalescas y a los *disfraces y travestismos*. Rabelais toma estas imágenes de la tradición *viva* de la fiesta popular de su tiempo, aunque también conoce a la perfección la antigua tradición libresca de las *saturnales*, con sus ritos, disfraces, destronamientos y tundas (Rabelais poseía las mismas fuentes que tenemos nosotros, en especial las *Saturnales* de Macrobio). Refiriéndose al bufón de Triboulet, Rabelais cita una frase de Séneca (a quien no menciona) en la que dice que el bufón y el rey tienen el mismo horóscopo (*Libro Tercero*, capítulo XXXVIII[162]). Es también evidente que nuestro autor conocía la parábola bíblica de la coronación y el destronamiento, del apaleo y ridiculización del «rey de Judea». Describe el destronamiento de dos reyes: Picrochole en *Gargantúa* y Anarche en *Pantagruel*. En esta ocasión esboza un cuadro puramente carnavalesco, aunque influido por la tradición antigua y bíblica.

Después de su derrota, el rey Picrochole huye; mientras escapa, mata a su caballo en un acceso de furia (para castigarlo por haberse resbalado, haciéndole caer). Para seguir su camino, trata de robar *el asno de un molino* de las

vecindades, pero los molineros lo *golpean, le quitan sus hábitos reales y le ponen una mísera blusa*. Poco después Picrochole se ve obligado a emplearse como *jornalero* en Lyon.

Encontramos aquí todos los elementos del sistema tradicional de imágenes (destronamiento, cambio de ropas y tunda). Pero notamos también reminiscencias de las saturnales: el rey destronado se convierte en esclavo («jornalero»); el *viejo molino* era el sitio donde se enviaba a los esclavos castigados, quienes, después de ser golpeados, eran puestos a trabajar en las ruedas, lo que suponía una especie de trabajo forzado. Por último, el asno es el símbolo bíblico de la humillación y la docilidad (y también de la resurrección[163]).

El destronamiento del rey Anarche es tratado también con el mismo espíritu carnavalesco. Después de derrotarlo, Pantagruel lo pone en manos de Panurgo, quien comienza por obligar al soberano depuesto a ponerse un extravagante atavío de bufón, forzándolo después a convertirse en un vendedor de salsa verde (escala inferior de la jerarquía social). Tampoco faltan los golpes, aunque no es Panurgo quien lo apalea, sino una harpía que *lo insulta y lo golpea*, y con quien se ha casado a instancias de Panurgo. Se respeta así rigurosamente el ritual carnavalesco tradicional del destronamiento[164].

La leyenda que corre en torno a la vida de Rabelais nos lo presenta con rasgos carnavalescos. Se conocen numerosos relatos de sus disfraces y mistificaciones. Uno de ellos describe una mascarada premortuoria: en su lecho de muerte, Rabelais habría pedido que le pusieran un *dominó* (ropa de mascarada), para cumplir con la sentencia de las Sagradas Escrituras (Apocalipsis) que dicen «*Beati qui in Domino moriuntur*», o sea «Bienaventurados los que mueren en el Señor». El carácter carnavalesco de esta

historia es perfectamente evidente. Destacamos también que este disfraz se basa en una inversión semántica de los textos sagrados.

Volviendo al quisquilloso de la jeta roja, apaleado y satisfecho «como un rey o dos», ¿no es éste en el fondo un rey de carnaval? La descripción de la paliza y la enumeración anatómica trae consigo la presencia de otros accesorios obligatorios del *carnaval*, entre los que pueden incluirse la comparación con «uno o dos reyes», el viejo rey muerto y el nuevo resucitado: mientras todos piensan que el quisquilloso (el rey viejo) ha sido molido a palos, éste brinca vivito y coleando (rey nuevo). *Su jeta colorada es la cara pintarrajeada del payaso*. Todas las escenas de peleas y palizas descritas por Rabelais tienen el mismo carácter carnavalesco[165]. Este episodio es precedido por cuatro capítulos que relatan cómo fueron apaleados los quisquillosos en la residencia del señor de Basché y la «farsa trágica» representada por Francois Villon en Saint Maixent.

El señor de Basché había inventado un ingenioso sistema para apalear a los quisquillosos que acuden a él. En el lugar donde se desarrolla la acción, como en el Poitou y otras provincias francesas, las «nupcias a puñetazos» estaban de moda: de acuerdo con la costumbre, se «regalaban» puñetazos por diversión. El que recibía los golpes no tenía derecho a devolverlos, porque estaban consagrados y legalizados por la costumbre. Así que cada vez que un quisquilloso llegaba al castillo de Basché, se celebraba inmediatamente una *boda ficticia*; de modo que los quisquillosos se contaban inevitablemente entre los invitados.

La primera vez llega un «viejo, rojo y gordo quisquilloso». Durante la comida de bodas los invitados comienzan, según la costumbre, a «regalarse» puñetazos.

«Pero cuando le llegó el turno al quisquilloso, la emprendieron a golpes con él, hasta tal punto que lo dejaron alelado y herido, con un ojo negro, ocho costillas rotas, el esternón hundido, los omóplatos despedazados, el maxilar inferior en tres pedazos, y todo hecho entre grandes risotadas[166]».

El carácter carnavalesco de la escena es muy evidente. Es incluso una especie de «carnaval dentro del carnaval», pero de graves consecuencias para el quisquilloso. La costumbre de los puñetazos nupciales se encuentra entre los ritos de tipo carnavalesco asociados a la fecundación, a la virilidad y al tiempo. *El rito concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad*, el derecho a violar las reglas habituales de la vida en sociedad. En el episodio citado, las nupcias son *ficticias* y se desarrollan como una farsa de carnestolendas o una mistificación del carnaval. Sin embargo, en medio de esa atmósfera doblemente carnavalesca, el viejo quisquilloso recibe verdaderos puñetazos con manoplas. Destaquemos nuevamente el carácter *anatómico, carnavalesco, culinario y médico* de la descripción de esos golpes.

El *estilo carnavalesco* se nota más aún en la enumeración de los golpes que llueven sobre el segundo quisquilloso que, cuatro días más tarde, llega a visitar al señor Basché. A diferencia del anterior, éste es joven, alto y delgado. Puede observarse que los dos quisquillosos son físicamente opuestos (aunque no aparecen juntos); forman una *pareja cómica* típicamente carnavalesca basada en los *contrastes*: gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño[167]. Las parejas cómicas de este tipo existen aun hoy en las ferias y en los circos. Don Quijote y Sancho Panza forman, en realidad, una pareja carnavalesca (aunque mucho más compleja[168]).

Cuando llega el segundo quisquilloso, se representa otra vez el rito de las nupcias ficticias: los invitados son llamados directamente los «personajes de la farsa». Cuando aparece el *protagonista* de la *acción cómica*, los presentes (el coro) se ponen a reír:

> «Cuando éste entró, todos sonrieron. El quisquilloso también rió por cortesía[169]».

Esta es la introducción al *acto cómico*. En un momento dado, el rito nupcial se cumple. Después, *cuando se trae el vino y las sustancias aromáticas, los puñetazos* comienzas a llover:

> «… Oudart… que bajo la sobrepelliz tenía oculta la manopla, se despachó a placer, y de todas partes caían golpes sobre el pobre hombre. ¡Por las bodas! ¡Por las bodas!, decían, ¡acordaos! Fue tan bien golpeado que le salía sangre por la boca, por la nariz, por las orejas y por los ojos, hasta que quedó desnucado y tronchado, toda la cabeza, el pecho, el cuello, los brazos y todo el cuerpo. Creedme que en Aviñón, durante el carnaval, los jóvenes nunca jugaron tan melodiosamente a los dados como ahora jugaban sobre el quisquilloso. Cayó por fin a tierra; le echaron mucho vino sobre la cara, le ataron a las mangas de su jubón una bella librea amarilla y verde, y lo echaron sobre su caballos[169b]».

Aquí tenemos también una descripción carnavalesca, culinaria y médica del cuerpo; boca, nariz, ojos, cabeza, cuello, pecho y brazo. Es el despedazamiento carnavalesco del protagonista del juego cómico. No es una casualidad que

Rabelais evoque el *carnaval de Aviñón*: los golpes de los bachilleres que juegan a los dados durante el carnaval, caen tan «melodiosamente» como sobre el quisquilloso.

El final de la escena es muy típico: el desgraciado es vestido de rey bufón: le echan vino sobre el rostro (vino rojo según parece), convirtiéndole en «jeta roja», como el quisquilloso del hermano Juan, y lo adornan con cintas de colores, como la víctima del carnaval[170]. En la célebre nomenclatura de los doscientos dieciséis juegos a los que se entrega Gargantúa (Libro I, cap. XX), hay uno que se llama el «buey violado». En ciertas ciudades de Francia existía una costumbre, mantenida casi hasta la época moderna, según la cual, durante el carnaval, es decir cuando se autorizaba la *matanza de las reses* y el consumo de carne (puesto que se prohíbe comer carne y las *nupcias* durante la abstinencia), se paseaba un *buey gordo* por las calles y plazas de la ciudad, en procesión solemne y al son de la *viola* (de donde proviene el nombre de «buey violado»). Su *cabeza era adornada con cintas multicolores*. Desgraciadamente ignoramos en qué consistía exactamente el juego. Suponemos que debía haber puñetazos, porque ese buey violado destinado a la matanza era la *víctima del carnaval*. Era *el rey, el reproductor* (que representa la fertilidad del año) y, al mismo tiempo, la *carne sacrificada* que iba a ser picada y *trinchada* para fabricar salchichas y patés.

Ahora comprendemos por qué el quisquilloso apaleado es adornado con cintas multicolores. *La tunda es tan ambivalente como las groserías que se vuelven elogios*. En el sistema de *imágenes de la fiesta popular*, no existe la negación pura y abstracta. Las imágenes tratan de abarcar los *dos polos del devenir* en su unidad contradictoria. El apaleado (o muerto) es adornado; la tunda es *alegre*; comienza y termina en medio de risas.

La escena en que el último quisquilloso es apaleado es la más detallada e interesante.

Esta vez el quisquilloso se presenta con dos testigos. Y las nupcias ficticias recomienzan. Durante la comida, es el quisquilloso quien propone cumplir con la vieja costumbre de las «nupcias a puñetazos» y lanza los primeros golpes:

> «Entonces comenzaron a funcionar las manoplas hasta que al quisquilloso le rompieron la cabeza en nueve pedazos; a uno de los testigos le dislocaron el brazo derecho, al otro la mandíbula superior, de modo que le cubría media barbilla, dejando al descubierto la campanilla y la notoria pérdida de los clientes incisivos, caninos y molares. Al cambiar el ritmo del tambor, se guardaron las manoplas, y se continuó con los postres alegremente. Brindaban todos entre sí y a la salud del quisquilloso y los testigos, y Oudart renegaba y maldecía las nupcias, alegando que uno de los testigos le había desencaplastado[171] la espalda, a pesar de lo cual bebía alegremente con él. El testigo desmandibulado juntaba las manos y le pedía perdón tácitamente, porque no podía hablar. Loyre se quejaba de que el testigo desbrazado le había dado tal golpe que le había aplastatritumachucadizo[172] el talón[173]».

Las lesiones causadas al quisquilloso y a los testigos van siempre acompañadas por una enumeración anatómica de los órganos y partes dañadas. La escena tiene un *carácter solemne y festivo*: la acción se desarrolla *durante la comida de bodas, al son del tamboril que cambia de tono* cuando la operación ha terminado, y da la señal del comienzo de una nueva diversión. Este cambio de tono y la continuación de la comida introducen una nueva fase de la acción cómica: *la*

ridiculización de la víctima golpeada. Los que han apaleado a los quisquillosos fingen haber sido golpeados también y les acusan. La atmósfera de esta descabellada escena carnavalesca sube de tono por la circunstancia de que cada uno de los protagonistas exagera sus heridas empleando una palabra de muchas sílabas y de increíble longitud para describirlas. Estas palabras han sido inventadas por Rabelais con un objetivo preciso: describir a través de su consonancia la naturaleza de la mutilación, y expresar, por su longitud, su número y la diversidad de sus sílabas (según la característica semántica de que se trate), el número, la diversidad y la gravedad de las lesiones. Para pronunciar esas palabras debe hacerse un esfuerzo extraordinario. La longitud y la dificultad para pronunciarlas aumenta progresivamente con cada protagonista; la que dice Oudart tiene ocho sílabas, la de Loyre llega a trece. De este modo, la locura carnavalesca penetra incluso en la lengua que describe la escena.

Veamos la continuación:

> «Y yo, decía Troudón ocultando el ojo izquierdo bajo su pañuelo y mostrando el tamboril deshecho, ¿qué mal os hice? No os ha bastado con haberme hinchaen rojenegrituertrizado[174] brutalmente este ojo, sino que me habéis deshecho el tambor también. Los tamboriles nupciales hay que golpearlos suavemente; pero a los tamborileros hay que festejarlos, no golpearlos; ¡que el diablo se lo ponga de sombrero!»[175].

La mistificación alcanza niveles fantásticos: el pañuelo que cubre el supuesto ojo en compota, el tamboril roto, la longitud creciente del verbo que designa las heridas (que

pasa de veinte sílabas y se vuelve cada vez más excéntrico).

La figura del tamboril roto es significativa. Para comprender mejor todo el episodio y el carácter particular de los golpes, es indispensable recordar que *el tambor de las bodas tiene un valor erótico*. Tomas el tamborín nupcial, o el tambor en general, significa realizar el acto sexual; el tamborilero es el amante.

En la época de Rabelais, esta significación era conocida por todos. Rabelais se refiere en el capítulo III del *Libro Primero* a los «tamborileros» de Julia, hija del emperador Octaviano, y otorga igualmente a la palabra «tamboril» el mismo sentido erótico en el capítulo XXV del *Libro Segundo* y en el XXVIII del *Libro Tercero*. En el mismo sentido se empleaban las palabras «golpe», «pegar», «golpear», «bastón». El falo era denominado «bastón de bodas» (cap IX del *Libro Tercero*) o «bastón de una sola punta» (*Idem*, cap. XVIII[176]). Como es lógico, «los puñetazos nupciales» *significan el acto sexual*. El mismo sentido se aplica a los golpes recibidos por los quisquillosos; y es significativo que dichos golpes sean dados al son del tamboril.

En consecuencia, podemos concluir que en el episodio citado no se desarrolla una pelea ordinaria, ni los golpes tienen un sentido banal o simplemente práctico. *Los golpes tienen una significación simbólica más amplia y ambivalente: matan* (en un extremo) *y dan una nueva vida*, terminan con lo *antiguo* y comienzan con lo *nuevo*. De allí que el episodio tenga un carácter carnavalesco y báquico desenfrenado.

Al mismo tiempo, los malos tratos que sufren los quisquillosos tienen un significado real, tanto por la gravedad de los golpes como por el propósito con el que éstos son administrados: de Masché los hace zurrar a fin de librarse de las intrigas para siempre (y lo consigue a la

perfección). Estos quisquillosos representan el derecho antiguo, la vieja concepción, el viejo mundo, y están vinculados a lo antiguo, fugaz y agonizante, *pero son a la vez inseparables de lo nuevo que nace de lo viejo; participan del mundo ambivalente que muere y nace a un tiempo*, mientras apuntan al polo negativo, *a la muerte*; su muerte es una fiesta de *muerte y resurrección* (desde el punto de vista cómico). Por eso los golpes que llueven sobre ellos son ambivalentes, lanzados durante la *boda*, con una razón justificada y al son del tambor y de los vasos que se entrechocan. *Se les pega como si fuesen reyes*.

Las diversas escenas de palizas son siempre idénticas en la obra de Rabelais. Los reyes feudales (Picrochole y Anarche), los viejos sorbonistas (Janotus de Bragmardo), los sacristanes (Tappecou), los hipócritas monjes, los tristes delatores, los siniestros aguafiestas que Rabelais anonada, despedaza, golpea, ahuyenta, maldice, insulta y ridiculiza, son los representantes del viejo mundo y del mundo *entero*, un mundo bicorporal que *da a luz al morir*. Al eliminar y rechazar el viejo cuerpo agonizante, se corta el cordón umbilical del cuero nuevo y joven, en un acto único que abarca ambas situaciones. Las imágenes rabelesianas retienen el momento de la transmisión que incluye ambos polos. Cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo; es una operación cesárea que mata a la madre pero salva al niño. Se golpea e insulta a los representantes del mundo *antiguo pero naciente*. Por esta razón los golpes e insultos se transforman en una alegre fiesta.

He aquí un extracto del final del episodio:

«... La recia casada reía llorando y llorando reía, diciendo que el quisquilloso no se había contentado con golpearla indiscriminadamente, sino que la había descabellado

brutalmente y le había pataleateteapenerizandoleasado[177] las partes pudendas a traición…».

«… El mayordomo, que tenía en cabestrillo el brazo izquierdo, dijo: El diablo me ha hecho asistir a estas nupcias. Ahora tengo, por la virtud divina, los brazos magulagamasados[178]. ¿Llamáis a esto esponsales? Yo los llamo cagadas de mierda. Por Dios, que éste es el banquete de los Lapitas descrito por el filósofo de Samosata[179]».

La ambivalencia propia de las imágenes de este episodio adquiere para Rabelais la forma unitaria de los contrarios: la recién casada ríe mientras llora y llora en tanto ríe.

Otra característica es que recibe golpes (imaginarios en realidad) en las «partes pudendas». Debemos destacar dos ideas en las palabras del mayordomo: en primer lugar el juego de palabras (*fiancailles* y *fiantailler*: esponsales y cagadas) degradante, típico del realismo grotesco, y, en segundo término, la mención del *Banquete* de Luciano. Esta especie de «simposium» descrito por Luciano se parece más a las escenas de banquetes rabelesianos (la que acabamos de mencionar, sobre todo) que las demás variedades antiguas. También el *Banquete* termina en pelea. Debemos considerar, sin embargo, una diferencia esencial: el pugilato de Luciano sólo está simbólicamente ampliado por la fuerza de las imágenes tradicionales y no por la intención deliberada del autor, abstracta, racionalista y hasta un tanto nihilista; en Luciano, en efecto, las imágenes tradicionales se expresan siempre a pesar de la intención del autor, y son, en general, comparativamente más ricas que ésta; se vale de imágenes cuyo peso y valor él mismo ha olvidado casi. Sacaremos ahora algunas conclusiones derivadas del episodio. El acontecimiento puesto en escena tiene carácter de un acto cómico de fiesta popular. Es un juego libre y alegre, pero tienen un sentido profundo. El héroe y el autor

del juego es el *tiempo mismo*, el tiempo que destrona, ridiculiza y mata al mundo antiguo (el poder y la concepción antigua), para permitir el nacimiento del nuevo. Este juego comporta un protagonista y un coro que ríe. El protagonista es el representante del mundo antiguo, *embarazado, a punto de dar a luz*. Se le golpea y ridiculiza, pero los golpes son justificados: facilitan el nacimiento del nuevo. Son golpes alegres y armoniosos, y tienen un aire de fiesta. También las groserías son justificadas y alegres. Se adorna al protagonista como víctima cómica (el quisquilloso es arreglado con cintas).

Las imágenes del cuerpo despedazado tienen en esta circunstancia una importancia capital. Cada vez que un quisquilloso es golpeado, el autor hace una descripción anatómica precisa. En este sentido, la escena en la que el tercero y los testigos son golpeados es particularmente detallada. Además de las mutilaciones verdaderas, hay una serie de órganos y partes del cuerpo que están dañadas ficticiamente: espaldas dislocadas, ojos negros, piernas machucadas, brazos aplastados, órganos genitales dañados. Se trata, en cierto modo, de una siembra corporal, o más exactamente de una cosecha corporal. Un fragmento de Empédocles. Una batalla mezclada con la cocina o una mesa de carnicería. Es también el tema de los juramentos e imprecaciones de la plaza pública. Nos limitamos a señalar de paso esta imagen del cuerpo despedazado, cuyo sentido y orígenes serán estudiados en un capítulo especial.

En la descripción de este episodio, *todo está estilizado* de acuerdo al espíritu de las formas cómicas de la fiesta popular. Pero esas formas, elaboradas a lo largo de los siglos, se hallan aquí al servicio de los nuevos objetivos históricos de la época, están imbuidos de una poderosa conciencia histórica y ayudan a penetrar mejor la realidad.

La historia de la «farsa de Villon», relatada por el señor de Basché para ilustrar a sus compañeros, está incluida en este episodio. La examinaremos al final del capítulo.

Ya dijimos que las escenas de crueldad excesiva son similares entre sí en Rabelais: ambivalentes y llenas de alegría. Todo se hace riendo y para reír: «Y todos reían».

Examinaremos brevemente otras dos escenas: en la primera la sangre se transforma en vino; en la segunda, la batalla degenera en banquete y comilona.

La primera es el célebre episodio de la batalla en que el hermano Juan se enfrenta a 13 622 asaltantes en el claustro de la abadía:

«… los apaleó como a puercos, golpeando al derecho y al revés con arreglo a la vieja esgrima… A unos les rompía el cráneo, a otros los brazos y las piernas, a otros les dislocaba las vértebras del cuello, les molía los riñones, les hundía la nariz, les sepultaba los ojos, les hendía las mandíbulas, les hacía tragar los dientes, les descoyuntaba los omóplatos, les tronchaba las piernas, les partía la pelvis y les fracturaba los brazos y las piernas…».

«… Si alguno trataba de esconderse entre los setos, le asestaba un palo a lo largo de la espalda y le rompía los riñones como a un perro.

»Si alguno trataba de salvarse huyendo, le hacía volar en pedazos la cabeza partiéndola por la comisura de la boca.

»Si alguno quería huir trepando a un árbol, cuando se creía más seguro, le metía un palo en el culo.

»Si alguno, con extraordinaria temeridad, quería hacerle frente, mostraba él la fuerza de sus músculos porque le traspasaba el pecho por el pulmón y el corazón. A otros, atacándoles por las costillas falsas, les daba vuelta el estómago y morían súbitamente, y a otros les golpeaba con

tanto furor en el ombligo que les hacía saltar las tripas…». «Creed que jamás se ha visto espectáculo tan horrible[180]».

Se trata de una verdadera cosecha corporal.

Cuando los frailuchos acuden en su auxilio, el hermano Juan les ordena ultimar a los heridos:

> «Y dejando sus amplias capas colgadas de una parra cercana, comenzaron a degollar y a rematar a los moribundos. ¿Sabéis con qué herramienta? Pues con unos lindos cuchillitos, que los niños de nuestro país usan para partir las nueces[181]».

El hermano Juan emprende esta horrible masacre para salvar el vino nuevo. El sangriento episodio rebosa de alegría. Son las «viñas» de Dionisos, las «vendimias».

Además, la escena transcurre a fines del verano. Los cuchillitos de los frailuchos nos dejan entrever detrás de la roja papilla de carne humana destrozada, las cubas llenas del «mosto septembrino», del que tanto habla Rabelais. Es la transformación de la sangre en vino[182].

Volvamos al segundo episodio. En el *Libro Segundo*, cap. XXV, Rabelais relata cómo Pantagruel y sus cuatro compañeros derrotaron a los 660 caballos del rey Anarche. Gracias a la ingeniosa idea de Panurgo, asaron a sus enemigos en regueros de pólvora. Poco después se iniciaba la fiesta. Carpalim trae una cantidad formidable de caza:

> «En seguida Epistemón hizo, en nombre de las nueve musas, nueve hermosos ganchos de madera a la antigua; Eusthenes les ayudó a despellejar y Panurgo, entre tanto, recogió algunas armas de los caballeros muertos para que sirvieran de asadores; al

> prisionero le encomendaron las tareas culinarias y en *el fuego en el que ardían los caballeros cocinaron la caza*».

Así, el fuego en el que habían quemado a sus enemigos se transforma en el alegre hogar de la cocina, en que asan una enorme cantidad de piezas de caza. El carácter carnavalesco de ese fuego de leña y de la combustión de los caballeros (es así como se hace arder al muñeco que representa al invierno, la muerte y el año viejo), seguido por el «gran festín», se aclara perfectamente si se considera el fin del episodio.

Pantagruel y sus compañeros deciden erigir un trofeo en el lugar del combate y del festín. El primero clava un poste del que cuelgan una espada, espuelas, una manopla de hierro, una cota de malla y polainas. En la «inscripción de la victoria» grabada en el poste, Pantagruel celebra la victoria de la inteligencia humana sobre las pesadas armaduras (gracias a un astuto empleo de la pólvora los cinco amigos lograron acabar con los caballeros). Panurgo, por su parte, levanta un segundo poste del que cuelga los trofeos del festín: cuerno, pieles y patas de chivo, orejas de liebre, alas de avutarda y un frasquito de vinagre, un cuerno lleno de sal, un asador, una mechera, un caldero, un jarro, un salero y un cubilete. En otra inscripción se celebra el festín y se da al mismo tiempo una receta de cocina[183].

Estos dos postes expresan perfectamente el carácter ambivalente del sistema de imágenes de la fiesta popular. El tema histórico de la *victoria de la pólvora sobre las armaduras de los caballeros y los muros de los castillos* (tema tratado por Pushkin en las *Escenas del tiempo de los caballeros*), o sea la victoria del espíritu inventivo sobre la fuerza bruta y primitiva es tratada desde un punto de vista carnavalesco. Esa es la razón por la cual el segundo trofeo

consiste en utensilios de cocina: asadores, mecheros, cacharros, etc. La desaparición del antiguo régimen y la alegre comilona se convierten en una misma cosa: la hoguera se transforma en hogar de cocina. El fénix de lo nuevo renace entre las cenizas de lo viejo.

Recordemos en este sentido el episodio de Panurgo entre los turcos; al caer en sus manos está a punto de ser sacrificado en la hoguera, pero escapa de una manera casi milagrosa. El episodio es una inversión paródica del martirio y del milagro. Panurgo es ensartado y asado vivo, después de ser mechado a causa de su delgadez. La hoguera del martirio se transforma en un hogar de cocina. Un milagro lo salva *in extremis* y entonces es él quien asa a su verdugo. El episodio concluye con un elogio del asado a la parrilla[184].

Así, la sangre se transforma en vino, la batalla cruel y la muerte atroz en alegre festín, y la hoguera del sacrificio en hogar de cocina. *Las batallas sangrientas, los despedazamientos, los sacrificios en la hoguera, los golpes, las palizas, las imprecaciones e insultos, son arrojados al seno del «tiempo feliz» que da la muerte y la vida, que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y lo joven*.

Esta concepción del tiempo no es una idea abstracta en Rabelais, sino un pensamiento «inmanente» que proviene del sistema tradicional de imágenes de la fiesta popular. Si bien no fue quien creó esta concepción, gracias a él dicho sistema se elevó a un grado superior de desarrollo histórico.

Pero ¿no serán esas imágenes, en suma, los restos de una tradición muerta y restrictiva? Y esas cintas que se atan a los brazos de los quisquillosos apaleados, las peleas y los porrazos sin fin, los cuerpos despedazados y los trastos de cocina ¿no serán los restos, privados de sentido, de concepciones antiguas degradadas al rango de formas muertas, de lastre inútil que impide ver y describir la

realidad de la época? Esta hipótesis no tiene fundamento alguno. El sistema de imágenes de la fiesta popular se formó y existió durante milenios, y en el curso de este proceso hubo, inevitablemente, *escorias y sedimentos muertos* de la vida cotidiana, las creencias y los prejuicios. Pero, en lo fundamental, el sistema tendió a ampliarse y se enriqueció con un *sentido nuevo* al absorber las *nuevas experiencias e ideas populares*, se modificó en el crisol de la experiencia popular. El lenguaje de las imágenes se refinó al adquirir nuevos matices.

Gracias a esto, las imágenes de la fiesta popular pudieron convertirse en un arma poderosa para el dominio artístico de la realidad, y sirvieron de base a un realismo verdaderamente amplio y profundo. Estas imágenes ayudan a captar la realidad no en forma naturalista, instantánea, hueca, desprovista de sentido, sino en un proceso evolutivo cargado del mismo, así como de orientación. De allí provienen el universalismo profundo y el optimismo lúcido del sistema de imágenes de la fiesta popular.

En Rabelais, ese sistema tiene una vida intensa, actual y plenamente consciente; vive íntegramente, desde el principio al fin, hasta en los detalles más ínfimos, en las cintas multicolores que adornan los brazos del quisquilloso apaleado, la jeta roja del primer quisquilloso, la cruz de madera con flores de lis marchitas que usa el hermano Juan, su mismo sobrenombre de «Entommeure». No hay algún fragmento neutro o exento de sentido, todo está lleno de malos, actual y unitario. La *conciencia* artística, responsable y clara (aunque no estrechamente racional) está presente en cada detalle.

Esto no significa, por supuesto, que cada detalle haya sido inventado, considerado y analizado en la conciencia artística *abstracta* del autor. No, Rabelais domina muy bien su estilo artístico, el gran estilo de las formas de la fiesta

popular; y es la lógica de este estilo carnavalesco la que sugiere la jeta roja del quisquilloso, su alegre resurrección después de los golpes, la comparación con uno o dos reyes. Es muy difícil que el pensamiento abstracto haya podido elegir y pesar cada detalle. Al igual que sus contemporáneos, Rabelais vivía aún en el universo de esas formas, respiraba su atmósfera, dominaba perfectamente su lenguaje, de modo que el control permanente de la conciencia abstracta era superfluo.

Ya hemos explicado el vínculo que une los golpes, los insultos y el destronamiento. En Rabelais, las groserías no son nunca invectivas personales; son universales y apuntan, en definitiva, hacia objetivos elevados. Rabelais descubre un rey, un exrey o un pretendiente al trono en cada individuo apaleado e injuriado. Al mismo tiempo, las figuras de los destronados son perfectamente reales y vivas, como lo son esos quisquillosos, siniestros, hipócritas y calumniadores a quienes golpea, ahuyenta e insulta. Esos personajes son escarnecidos, injuriados y apaleados porque representan individualmente el poder y la concepción agonizante: las ideas, el derecho, la fe, las virtudes dominantes. Este antiguo régimen y esta concepción vieja aspiran al absolutismo, a un valor extratemporal.

Por ello, los defensores de la antigua verdad y del régimen antiguo son tan hoscos y serios, no saben ni quieren reír (los aguafiestas); sus discursos son imponentes, acusan a sus enemigos personales de ser enemigos de la verdad eterna, y los amenazan con la muerte eterna. El poder y la concepción dominantes no se reflejan en el espejo del tiempo, por lo que no pueden ver sus puntos de partida, sus límites y fines, su rostro viejo y ridículo, la estupidez de sus pretensiones a la eternidad y la inmutabilidad. Los representantes del viejo poder y de la antigua concepción cumplen su función con un aire serio y

grave, en tanto que los espectadores ríen desde hace rato. Pero ellos siguen con el mismo tono grave, majestuoso y temible de los monarcas y heraldos de la «verdad eterna», sin comprender que el paso del tiempo los ha vuelto ridículos y ha transformado la antigua concepción y el antiguo poder en títeres de carnaval, en fantoches cómicos que el pueblo desgarra entre raptos de risa en la plaza pública[185]. Rabelais ajusta las cuentas de modo despiadado, cruel y *alegre* a esos muñecos. En realidad, el verdugo es el *tiempo feliz*, en nombre del cual habla nuestro autor. No difama a los vivos, les permite actuar solos, pero antes les obliga a quitarse su ropaje real o su suntuosa hopalanda de mascarada de la Sorbona, de heraldo de la verdad divina. Se muestra incluso dispuesto a ofrecerles una covacha en el fondo de un patio y un mortero donde machacar cebolla que servirá para preparar la salsa verde, como hace con el rey Anarche, o tela para confeccionar calzas nuevas, una escudilla para comer la sopa, o salchichas y leña como las que ofrece a maese Janotus de Bragmardo.

Examinemos ahora el episodio de Janotus. Éste entra en escena después que el joven Gargantúa ha robado las enormes campanas de la iglesia de Notre-Dame.

Rabelais ha tomado el tema de las *Grandes Crónicas*, ampliándolo y modificándolo. Gargantúa roba a fin de fabricar *campanillas* para el cuello de su burra gigante, a la que quiere enviar de regreso a casa de sus padres cargada de quesos y arenques. *Las campanas son destronadas*, rebajadas al nivel de *simples campanillas para jumento*: típico género carnavalesco degradante, que unifica el destronamiento y la destrucción con la renovación y el renacimiento en un nuevo plano material y corporal.

Las campanillas o cencerros (colgados casi siempre del cuello de las vacas) son unos accesorios indispensables de

la fiesta carnavalesca en los documentos más antiguos que poseemos. Nunca faltan en las imágenes míticas del «ejército salvaje» o de la «caza salvaje» que, desde la Antigüedad, acompañaban a las representaciones y procesiones del carnaval.

Los cencerros de las vacas figuran en la descripción de las algazaras del siglo XIV en la *Novela de Fauvel*. Es conocido el papel de los cascabeles que los bufones ataban a sus ropas, bonete, bastón y cetro. Los escuchamos tintinear todavía hoy en Rusia, atados a los caballos durante las carnestolendas o con motivo de las bodas.

Campanillas y cascabeles también aparecen en la descripción que hace Rabelais de la «diablura» puesta en escena por Francois Villon:

> «Sus diablos estaban caparazonados con pieles de lobo, de vaca y de carnero, adornados con cabezas de carnero, cuernos de buey y grandes asañores, y ceñidos con fuertes corazas de las que pedían cencerros de vacas y mulas que hacían un ruido horrible[186]».

Los relatos de descolgamientos de campanas se presentan, además, muy a menudo en el libro de Rabelais.

En el episodio de la quema de los 660 caballeros, Pantagruel exclama en medio del festín y mientras mueve sin cesar sus mandíbulas:

> «Si Dios hubiera dispuesto que cada uno de nosotros tuviera debajo de la barba dos pares de campanillas del santísimo sacramento y yo, bajo la mía, las *grandes campanas* de Rennes, Poitiers y la

torre de Chambray, vaya campanario que armarían nuestras mandíbulas[187]».

Las campanas y campanillas de la iglesia no cuelgan del cuello de vacas o mulas, sino bajo la barbilla de los alegres convidados: el tintineo serviría para marcar el ritmo de la masticación. Sería difícil encontrar una imagen más precisa y concreta, aunque vulgar, para describir la lógica misma del juego de las degradaciones rabelesianas: la lógica del destronamiento-destrucción y de la renovación-resurrección. Las campanas de Poitiers, Rennes, Tours y Cambray, derribadas de su elevado sitial, adquieren vida súbitamente en el plano del banquete y comienzan a repicar, ritmando el movimiento de las mandíbulas.

Agregamos que este nuevo empleo de las campanas resulta tan imprevisto, que su imagen parece adquirir una vida nueva. Surge ante nuestros ojos como algo absolutamente inédito, en un ambiente nuevo, insólito, donde nunca se las puede ver. El plano en que se efectúa este *renacimiento de la imagen* es el *principio material y corporal* representado en este caso por el banquete. Destaquemos una vez más el carácter literal, la topografía precisa de la degradación: las campanas colgadas en lo alto, en su campanario, descendidas y colocadas bajo las mandíbulas que mastican.

Esta pintoresca resurrección de las campanas está evidentemente alejada del acto animal de la absorción de alimento y del banquete ordinario y privado. Es el «gran festín» del popular gigante y de sus compañeros de armas, ante el hogar histórico donde ha sido reducido a cenizas el mundo antiguo de la cultura feudal y caballeresca.

Volviendo al punto de partida, el robo de campanas, se comprende perfectamente ahora por qué Gargantúa quiere convertir las campanas de Notre-Dame en cencerros para su

burra. En lo sucesivo campanas y campanillas estarán siempre asociadas a escenas de banquetes y carnaval. También el comendador del jamón de San Antonio, hubiese querido tener esas campanas para hacerse escuchar a lo lejos y hacer temblar el tocino en la fiambrera (el comendador del jamón tenía derecho a pedir tocino y jamón a la población).

En la arenga que Janotus de Bragmardo dirige a Gargantúa para recuperar las campanas, el principal argumento invocado es que el sonido de éstas tiene una influencia benéfica en el rendimiento de los viñedos de la región parisina; en segundo lugar dice que si acepta le dará las salchichas y las calzas prometidas. Por lo visto, las campanas tañen siempre en una atmósfera de carnaval y festín.

¿Y quién es este famoso Janotus de Bragmardo? Según Rabelais es una lumbrera de la Sorbona, guardián de la justa fe y de la inconmovible verdad divina que regía el pensamiento y las obras religiosas. Se sabe que la Sorbona había condenado y prohibido los libros de Rabelais a medida que fueron apareciendo; por fortuna, ya no estaba en el poder en aquella época. Así pues, Janotus es un representante de esa honorable facultad. Por razones de prudencia (no se podía bromear con la Sorbona), Rabelais suprimió todos los indicios que permitiesen deducir que ese personaje pertenecía a la Universidad de París[188]. Janotus de Bragmardo tiene la misión, mediante una arenga sabia y elocuente, de convencer a Gargantúa para que devuelva las campanas robadas. En recompensa se le ha prometido un aliciente «carnavalesco»: calzas, salchichas y buen vino.

Cuando Janotus llega al lugar donde se encuentra Gargantúa, con una seriedad divertida y vestido con un tocado de profesor de la Sorbona, Pornócrates lo confunde al principio con un enmascarado:

«El maestro Janotus, rapado a la cesariana, tocado con un chaperón a la antigua y bien antidotado el estómago con carne de membrillo y agua bendita de la bodega, llegó a la habitación de Gargantúa llevando consigo a tres bedeles de jetas rojas, y cinco o seis doctores rígidos, bien recortados, y elegidos a propósito para el caso.

»Cuando entraban, los encontró Pornócrates, y sintió miedo, pues al verlos disfrazados de aquel modo creyó fueran locos enmascarados. Después, un poco repuesto, preguntó a uno de los doctores rígidos qué es lo que pretendía esa mascarada. Y le contestaron que pedían la devolución de las campanas[189]».

Todos los *atributos carnavalescos* (incluso la «jeta colorada») son destacados a propósito en las personas del profesor de la Sorbona y sus compañeros, que son transformados en *bufones de carnaval*, en procesión cómica. «El agua bendita de la bodega» era una fórmula corriente que designaba el vino.

Al enterarse de qué se trata, Gargantúa y sus amigos deciden hacer una farsa (una mistificación) a Janotus. Comienzan por hacerle beber «teológicamente», mientras a espaldas suyas se restituyen las campanas a las personalidades de la ciudad que han acudido en esa ocasión. De forma que el infortunado Janotus no puede evitar pronunciar su arenga, para gran regocijo de la asamblea. Lo hace con toda gravedad y seriedad, e insiste en la devolución de las campanas, sin comprender que el asunto ya ha sido arreglado y que en realidad está desempeñando el papel de bufón de feria.

Esta manifestación acentúa aún más el carácter carnavalesco del «sorbonista», que, apartado un instante del transcurso normal de la vida, se convierte en un muñeco que hace reír, lo que no impide que siga desempeñando su

papel con la mayor seriedad, sin observar que a su alrededor la gente hace esfuerzos para no estallar en carcajadas.

La arenga de Janotus es una admirable parodia de la elocuencia de los «sorbonistas», de su sistema de argumentación y sus latines; esta arenga sería digna de figurar al lado de las *Cartas de personas oscuras*. En toda la extensión de la misma vemos aparecer la imagen de la vejez. Su «estenograma» está lleno de imitaciones de sonidos destinados a expresar todos los matices de toses, carraspeos, sofocamientos y gangosidades. El discurso está lleno de reservas, lapsus e interrupciones, pausas y combate con un pensamiento que se evade y búsquedas desesperadas de las palabras adecuadas. Además, Janotus se queja amargamente de su vejez. La imagen biológica del viejo decrépito se une a la caducidad del sorbonista que ya ha pasado por todas las pruebas en los diversos campos sociales, ideológicos y lingüísticos. Es el año y el invierno viejos, el rey viejo, que se ha convertido en bufón. Y todos se burlan alegremente de él, hasta que él mismo empieza a reír con los demás.

Si bien el fantoche de la Sorbona es ridiculizado, se le da lo que necesita y él es el primero en reconocer que no precisa demasiado: «… lo único que necesito ahora es buen vino, buena casa, la espalda caliente, buena mesa y una escudilla grande[190]».

Es lo único real que subsiste de las pretensiones del sorbonista, y Gargantúa le hace grandes regalos. Sin embargo, ha sido ridiculizado y destruido por completo.

Los episodios y figuras estudiados hasta ahora, las escenas de batallas, peleas, golpes, ridiculizaciones, destronamientos, tanto de hombres (los representantes del

viejo poder y de la concepción antigua) como de cosas (las campanas), están tratados y estilizados dentro del espíritu de la fiesta popular y el carnaval. Son también ambivalentes: la destrucción y el destronamiento están asociados al renacimiento y a la renovación, la muerte de lo antiguo está ligada al nacimiento de lo nuevo; las imágenes se concentran en la unidad contradictoria del mundo agonizante y renaciente. Todo el libro, no sólo estos episodios, está imbuido de una atmósfera carnavalesca. Hay incluso numerosos episodios y escenas importantes que describen fiestas y típicos temas festivos.

Para nosotros, la palabra «carnavalesco» tiene una acepción muy vasta. Como fenómeno perfectamente determinado, el carnaval ha sobrevivido hasta la actualidad, mientras que otros elementos de las fiestas populares que estaban relacionados con él por su carácter y estilo (y por su origen) han desaparecido hace tiempo o han degenerado hasta el punto de ser irreconocibles. Es bien sabida la historia del carnaval, descrita varias veces en el curso de los siglos. Hasta hace muy poco, en los siglos XVIII y XIX, el carnaval conservaba claramente algunos de sus rasgos característicos de fiesta popular, aunque muy empobrecidos.

Representa el elemento más antiguo de la fiesta popular, y podemos asegurar, sin riesgo de equivocarnos, que es el fragmento mejor conservado de ese mundo inmenso y rico. Esto nos permite utilizar el adjetivo «carnavalesco» en una acepción más amplia que incluye no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto y preciso del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular en el curso de los siglos y bajo el Renacimiento, a través de sus rasgos específicos representados por el carnaval en los siglos siguientes, cuando la mayoría de las formas restantes habían ya desaparecido o degenerado.

Pero incluso en el sentido estricto de la palabra, el carnaval está muy lejos de ser un fenómeno simple y de sentido unívoco. Esta palabra unificaba en un mismo concepto un conjunto de regocijos de origen diverso y de distintas épocas, pero que poseían rasgos comunes. Este proceso de reunión de fenómenos locales heterogéneos, bajo el concepto de «carnaval», correspondía a un proceso real: en efecto, al desaparecer y degenerar las diferentes formas de la fiesta popular legaron al carnaval algunos de sus elementos: ritos, atributos, efigies y máscaras. De este modo, el carnaval se convirtió en el depósito adonde iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia.

Este proceso se desarrolló en forma particular, en diferentes épocas y países distintos, e incluso en ciudades diferentes. Se manifestó primero en su forma más clara y clásica en Italia, y sobre todo en Roma (y también en las demás ciudades italianas, aunque de manera más confusa), y después en Francia, en París; en Alemania, en Nuremberg y Colonia, de modo más o menos clásico (aunque más tarde). En Rusia, las cosas ocurrieron de otro modo, las diversas formas de celebraciones populares, tanto las generales como las locales (carnestolendas, día de los santos, Pascuas, ferias, etc.) mantuvieron su carácter fragmentario sin producir una forma preponderante, similar al carnaval de Europa Occidental. Se sabe que Pedro el Grande había tratado de implantar en Rusia las fiestas de los locos (la elección del «papa universal de los bufones»), los «peces de abril», etc., pero estas costumbres no arraigaron y fueron incapaces de reorganizar las tradiciones locales. En cambio, en los lugares donde este proceso se desarrolló en forma más o menos clásica (Roma, París, Nuremberg, Colonia), estuvo basado en las formas de celebraciones locales que poseían una génesis y evolución

diferentes. En épocas posteriores, su ceremonial se enriqueció en detrimento de las diversas formas locales en decadencia. Debe destacarse que muchas de las fiestas populares que transmitieron numerosos rasgos al carnaval (los rasgos más importantes, en general), siguieron subsistiendo lentamente. Tal es, por ejemplo, el caso de la cencerrada, en Francia, que transmitió la mayoría de sus formas al carnaval y sobrevivió hasta la actualidad (ridiculización de los matrimonios contra natura o conciertos de gatos bajo las ventanas). Más tarde, estas formas de las celebraciones populares, que representaban la segunda mitad pública, no oficial, de cada fiesta religiosa o nacional, coexistieron con el carnaval en forma independiente, a pesar de contener numerosos rasgos comunes con él, como por ejemplo la elección de reyes y reinas efímeras, la fiesta de los reyes, San Valentín, etc.

Estos rasgos comunes provienen del lazo que vincula a dichas formas con el *tiempo*, que se convierte en el verdadero héroe en el sentido popular y público de la fiesta, al proceder al derrocamiento de lo viejo y al coronamiento de lo nuevo[191]. Todas estas formas siguieron gravitando en torno a las fiestas religiosas, por supuesto. Cada una de las ferias (que coincidían en general con la consagración de una iglesia o la celebración de la primera misa) conservaba un carácter carnavalesco más o menos marcado. Por último, las fiestas privadas: bodas, bautismos, cenas fúnebres, todavía conservan ciertos rasgos del carnaval, como también ocurre con las diversas fiestas agrícolas: vendimia, matanzas de las reses (fiestas descritas por Rabelais), *etc*. Ya hemos visto el ambiente carnavalesco que reina en las «bodas a puñetazos», un rito nupcial especial.

El denominador común que unifica los rasgos carnavalescos de las diferentes fiestas, es su relación esencial con el *tiempo festivo*. Dondequiera que se mantuvo

el aspecto libre y popular de la fiesta, esta relación con el tiempo, y en consecuencia ciertos elementos de carácter carnavalesco, sobrevivieron.

Pero allí donde el carnaval (en el sentido estricto del término) floreció convirtiéndose en el centro reconstructor de las demás formas de festejos públicos y populares, produjo el debilitamiento de las demás fiestas, al quitarles casi todos los elementos de licencia y utopía populares. Éstas palidecen al lado del carnaval; su significación popular se restringe, sobre todo porque están en contacto directo con el culto y el ritual religioso o estatal. El carnaval se convierte entonces en el símbolo y la encarnación de la verdadera fiesta popular y pública, totalmente independiente de la Iglesia y del Estado (aunque tolerado por éstos). Así era el carnaval de Roma en la época en que Goethe hizo su célebre descripción (del carnaval de 1788); todavía tenía esos rasgos en 1895 cuando Dietrich escribió el primer borrador de su *Pulcinella* (dedicado a sus amigos romanos con motivo del carnaval del 1897). En esta época, el carnaval se había convertido en el único representante vivo y brillante de la rica vida festiva de los siglos pasados.

En la época de Rabelais, la concentración de las celebraciones públicas y populares en el carnaval no se había producido aún por completo en ninguna ciudad francesa. El carnaval, que se festejaba en Mardi Gras (la última semana antes de Cuaresma) era una más entre otras formas de festejos populares, en realidad ya harto importante.

Ya dijimos que las ferias tenían gran trascendencia en la vida de la plaza pública (había dos o cuatro ferias anuales en cada ciudad). Las fiestas feriales tenían un carácter carnavalesco. Recordemos las numerosas fiestas populares que se desarrollaban en Lyon, a las que ya nos hemos referido. En la época de Rabelais, subsistían aún las últimas

formas de la antigua «fiesta de los locos»: eran festejos organizados en Rouen y Evreuz por la *Societas cornardorum*, que elegía un abad *cornardorum* (o «abad de los cornudos») y organizaba procesiones carnavalescas.

Es evidente que Rabelais conocía a la perfección las suntuosas fiestas de su época, tanto rurales como ciudadanas. ¿Cuáles son las fiestas que él describe en su libro?

Al comienzo de *Gargantúa* (cap. IV, V y VI) encontramos el episodio de la fiesta de la «matanza de los bueyes», que se celebra en medio de alegres comilonas, durante las cuales se produce el nacimiento milagroso del héroe. Es uno de los episodios más notables y representativos del estilo rabelesiano, por lo cual creemos indispensable analizarlo. Comienza así:

> «La ocasión y manera como dio a luz Gargamella fue así; y si no lo creéis ¡que el trasero se os escape! El trasero se le escapó a ella, en una sobremesa, un día de febrero, después de comer una gran cantidad de callos. Callos son tripas gordas de bueyes cebones. Bueyes cebones son los bueyes criados en pesebres y en prados suculentos. Prados suculentos son los que dan dos cosechas al año. De aquellos bueyes cebones habían hecho matar 367 014, con el fin de salarlos para el martes de carnaval y tener la suficiente carne de buey en primavera, haciendo la debida conmemoración de los saladores para gozar mejor del vino[192]».

El tema capital de este pasaje es la generosa abundancia material y corporal, que nace y prospera. Las demás imágenes están subordinadas a este tema. Ante todo, el acontecimiento descrito está asociado desde el principio al

alumbramiento de Gargamelle, lo que constituye el ambiente y el telón de fondo del nacimiento de Gargantúa. El autor, desde la primera frase maldice a los que se niegan a creerle. Si bien la maldición detiene el transcurso de la narración, prepara al mismo tiempo la transición y nos introduce directamente en la región de lo «inferior» material y corporal: «si no lo creéis, ¡que el trasero se os escape!».

El alumbramiento de Gargamelle comienza precisamente de esa manera: «el trasero se le escapó a ella» después de comer demasiados callos, es decir intestinos y vísceras de bueyes gordos. *Los intestinos y las vísceras*, con toda la riqueza de su significación y de sus relaciones, *son las imágenes primordiales del episodio*. En el pasaje citado, son presentados como un plato los *gaudebilleaux* o «tripas gordas». El alumbramiento y «el trasero se le escapa» después de una comida copiosa, están asociados al *vientre comido y al vientre que come*. Las fronteras entre el cuerpo comido de los animales y el cuerpo humano que come, se esfuman aquí y se borran casi por completo. Los cuerpos se entrelazan y se funden en una *imagen grotesca única del universo comido y comedor*. Se crea una atmósfera corporal única y densa, la atmósfera de *las grandes entrañas*, en la que se producen los actos principales de nuestro episodio: comer, descompostura del estómago y alumbramiento.

El tema de la productividad y el crecimiento, introducido desde el principio por el «alumbramiento» de Gargamelle, se desarrolla a continuación con las imágenes que describen la abundancia y la plenitud de los bienes materiales: tripas gordas de bueyes alimentados especialmente en campos que producen hierba dos veces al año; el número de los bueyes beneficiados es astronómico: 367 014; la palabra «gordo» y sus derivados es empleada cuatro veces en tres líneas (*grosses, engrassez, gras, gras*). La matanza de los

bueyes tiene la finalidad de conservar carne «en abundancia» para la primavera.

El tema de la profusión de bienes materiales está asociado al *mardi gras* (martes de carnaval), día en el que se sala la carne; el ambiente de Carnestolendas influye en el episodio, unificándolo en el nudo grotesco de la matanza, el despedazamiento y el destripamiento de la res, la vida corporal, la abundancia, la grasa, el festín, las gozosas libertades y también el alumbramiento.

Al final del pasaje hay una degradación típicamente grotesca: la «conmemoración de los saladores». Los salazones o platos suplementarios de la comida, son designados por el término litúrgico de *conmemoration*, es decir, una breve plegaria al principio de la misa dedicada a un santo que no corresponde a ese día; lo que significa en realidad una plegaria extraordinaria suplementaria. Como vemos, este episodio contiene una alusión directa a la liturgia.

Destaquemos por último la particularidad estilística del pasaje: la primera parte es una especie de cadena, cada uno de cuyos eslabones está ensartado en el siguiente: una misma palabra concluye una frase y es el comienzo de la siguiente. Esta construcción intensifica la impresión de concentración y densidad, de unidad indisoluble de este universo de grasa, de carne, de tripas gordas, de crecimiento y alumbramiento.

Veamos la continuación. Como las tripas de las reses muertas no se conservan, Grandgousier invita al banquete a toda la población de los alrededores.

«Por esta razón convidaron a los ciudadanos de Sainàis, de Suillé, de la Roche Clermaud, de Vaugaudray, sin omitir a los de Coudray, Montpensier, Cyé de Vede y otros vecinos, todos buenos bebedores, buenos compañeros y hábiles jugadores de bolos[193]».

De este modo, el banquete tiene un carácter muy amplio, casi universal (recordemos que se han matado 367 014 bueyes). Es el «gran festín». La alegría espontánea de los ciudadanos de los alrededores que aceptan la invitación de Grandgousier es muy curiosa. La última expresión que se emplea para describirlos es «buenos jugadores de bolos». Es sabido que, en aquella época, la palabra «bolo» tiene un carácter erótico y éste es el sentido que aquí se le da.

Así, la descripción de los invitados se hace en el plano material y corporal.

Grandgousier advierte a su mujer sobre los peligros de comer demasiadas tripas.

«Esta mujer —dijo— es capaz de comer mierda con tal de llenar la tripa. A pesar de estas reconvenciones, se comió dieciséis moyos, dos barricas y seis potes. ¡Oh, hermosa material fecal, la que debió elaborar en su vientre!»[194].

Rabelais introduce el tema de los excrementos, muy ligado, como dijimos, a la idea de las entrañas en general, y a las tripas de buey en especial, ya que por minucioso que fuera el lavado de las tripas, siempre quedaba cierta cantidad de excrementos en ellas. Las fronteras entre el cuerpo que come y el comido se esfuman nuevamente: la materia contenida en las vísceras de la res se reunirá a los excrementos en los intestinos del hombre. Los intestinos del animal y del hombre parecen unirse en un solo nudo grotesco e indisoluble. La última frase del autor, que comienza con «Oh hermosa materia fecal» expresa perfectamente el ambiente que preside el episodio. Recordemos que en el realismo grotesco, la imagen de los excrementos era esencialmente la de la «alegre materia».

«Después de comer, todos tambaleándose, marcharon a la pradera y allí, sobre las blandas hierbas, danzaron al son

de las alegres flautas y las dulces cornamusas, tan alegremente que era placer celestial verlos retozar».

Las diversiones carnavalescas en los prados se entrelazan con las demás imágenes del episodio. Repetimos que en el ambiente del *mardi gras* (martes de carnaval) el regocijo, las danzas y la música concuerdan perfectamente con la matanza de las reses, los cuerpos despedazados, las entrañas, los excrementos y demás elementos de lo «inferior» material y corporal.

Para comprender tanto el libro entero de Rabelais como este episodio en particular, es indispensable dejar de lado los tópicos restringidos y empobrecidos de nuestra época, que están lejos de poder adaptarse a las grandes líneas de la literatura y el arte del pasado. Lo que resulta especialmente inadmisible en este sentido, es la modernización de las imágenes de Rabelais y su reducción a las nociones separadas, estrechas y monocordes que dominan actualmente el sistema de pensamiento. En el realismo grotesco y en Rabelais, los excrementos, por ejemplo, no tenían la significación banal y estrechamente fisiológica que se les atribuye actualmente. Por el contrario, estaban considerados como un elemento esencial en la vida del cuerpo y de la tierra, en la lucha entre la vida y la muerte, contribuían a agudizar la sensación que tenía el hombre de su materialidad, de su carácter corporal, indisolublemente ligado a la vida de la tierra.

Es por esto por lo que no puede hablarse en Rabelais de «naturalismo grosero», ni de «actitud fisiológica» ni pornográfica. Para comprender a Rabelais hay que leerlo con los ojos de sus contemporáneos y a la luz de la tradición milenaria que representa. De este modo, el alumbramiento de Gargameile tendrá la apariencia de un drama a la vez elevado y alegre del cuerpo y de la tierra.

El quinto capítulo, relata los famosos «dichos» de los borrachos, es un «simposium» carnavalesco. No aparece allí ninguna continuidad lógica, ni idea o problema abstracto de conjunto (como en los clásicos[195]).

Y, sin embargo, existe una profunda unidad interna: es un juego de degradaciones grotescas y únicas, desarrollado hasta sus últimas consecuencias. Prácticamente cada réplica es una fórmula elevada de orden religioso, litúrgico, filosófico, jurídico, o extraída de las parábolas bíblicas y aplicadas a la bebida y a la comida. Los dichos se refieren a dos temas principalmente: las tripas de buey engullidas y el vino que las riega, y lo «inferior» material y corporal es invertido a través de fórmulas y figuras de lo «superior» sagrado y espiritual.

Es preciso destacar la manera en que el autor juega *con la imagen del vientre* y las entrañas. Dice uno de los borrachos:

> «Lavaría con gusto las tripas del cordero que preparé esta mañana[196]».

Habiller (preparar), tiene un significado particular en el vocabulario de los carniceros y de los libros de cocina: significa despedazar un animal. De tal modo que «ese cordero que preparé esta mañana» alude en primer lugar al borracho que habla, que se ha vestido (*habillé*) esa mañana, pero también al cordero que, aquella mañana, fue destripado y comido. «Las tripas» son a la vez las del borracho, que quisiera lavar con vino, y las del cordero que ha comido.

He aquí otra réplica del mismo tipo:

> «¿Tenéis algo que arrojar al río? Este va a lavar las tripas[197]».

Las «tripas» tienen un doble sentido: son las *depuradoras* del borracho y las *devoradas* del buey. Las fronteras entre el *cuerpo que come* del hombre y el *cuerpo comido* del animal se anulan constantemente.

El personaje principal del capítulo VI son las *entrañas* de la *parturienta* Gargamelle.

El parto comienza así:

> «Poco tiempo después comenzó ella a suspirar, lamentarse y gritar. En seguida se acercaron varias comadronas, y tocándola en el bajo vientre encontraron algunos repugnantes rollos de piel y creyeron que fuese el niño, pero era el fundamento que se le escapaba por efecto de la distensión del intestino recto (al que vosotros llamáis la morcilla cular) a causa de haber comido callos en gran exceso, como ya dijimos[198]».

La anatomía de lo «inferior» corporal es descrita en forma realista. El nudo grotesco se cierra más aún: *el intestino recto «escapado», las vísceras comidas, las entrañas que dan a luz* (el intestino es confundido con el niño), todo está unido en forma indisoluble en este fragmento.

La comadrona da entonces a la parturienta un astringente demasiado activo:

«Debido a este inconveniente, hicieron relajar los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que subió por la vena cava y, atravesando el

diafragma hasta arriba de los hombros (donde dicha vena se parte en dos), siguió hacia la izquierda y salió por la oreja de ese lado.

»Al nacer, no lloró como otros niños, sino que gritó en voz alta: "¡A beber, a beber!", como si invitara a todos, y gritó tan fuerte que lo oyó toda la comarca de Beusse y Bibareys[199]».

La descripción anatómica termina con un nacimiento inesperado y totalmente carnavalesco por la oreja izquierda.

El niño se dirige hacia *lo alto* y no hacia *lo bajo*: es una típica inversión carnavalesca. El primer grito del recién nacido que invita a beber lo es también.

A continuación deduciremos algunas conclusiones de nuestro análisis.

Las imágenes del episodio desarrollan el tema de *la fiesta*: la matanza, el destripamiento y el despedazamiento de los bueyes; después de la descripción del festín (consumo del cuerpo despedazado), las imágenes tienden a analizar anatómicamente las entrañas de la parturienta. Así, el autor crea de modo artístico el ambiente excepcionalmente denso del cuerpo único y compacto en el que se anulan a propósito las fronteras entre los cuerpos animales y humanos, entre las tripas que comen y las comidas.

Por otra parte, esas *tripas devoradas-devoradoras están asociadas a las entrañas de la parturienta*. Esto produce una *imagen auténticamente grotesca de la vida corporal única y supraindividual: las grandes entrañas devoradoras-comidas que dan a luz y que son alumbradas*.

Pero es evidente que se trata de una vida corporal supraindividual y no «animal» o «biológica». A través de las entrañas devoradoras y parturientas de Gargamelle, se percibe el seno de la tierra que absorbe y da a luz, al igual

que el cuerpo popular perpetuamente renaciente. Así nace Gargantúa, el Hércules francés.

En este episodio, y en otras partes, el alegre principio corporal, superabundante y victorioso, se opone a la seriedad medieval que representa el miedo y la opresión con sus métodos de pensamiento *espantosos y espantados*. El episodio concluye, como el prólogo de *Pantagruel*, con una alegre inversión de los métodos de fe y convicción medievales:

> «Probablemente no creáis tan extraño nacimiento. No me importa si no lo hacéis, pero un hombre de bien, un hombre de buen sentido, debe creer siempre lo que está escrito». (Rabelais cita a Salomón y San Pablo). [¿Por qué no habríais de creerlo? Diréis que no tiene apariencia de verdad, y yo os digo que por esta misma causa debéis otorgarle la fe más absoluta, puesto que, como dicen los sorbonistas, la fe es el principal argumento a favor de las cosas que no tienen apariencia de verdad.][200] ¿Va esto en contra de nuestra ley, nuestra fe o nuestra razón o las Sagradas Escrituras? Por mí parte, nada encontré en la Santa Biblia que lo contradiga. Y si Dios hubiese querido hacerlo así, ¿no diréis que no hubiera podido? «Por favor, no embarulléis vuestros espíritus con estos vanos pensamientos, porque yo os digo que para Dios no hay nada imposible, y si él quiere, en lo sucesivo todas las mujeres darán a luz a sus hijos por la oreja[201]».

En apoyo de sus afirmaciones, el autor cita varios casos de nacimientos sobrenaturales, que aparecen en la mitología antigua y las leyendas de la Edad Media.

Este pasaje es una admirable inversión paródica, tanto de la doctrina medieval de la fe como de los métodos de defensa y propagación de ésta: mediante referencias a las autoridades sagradas, la intimidación, la amenaza, la acusación de herejía, etc. El denso ambiente del alegre principio corporal que preside el episodio, prepara el destronamiento carnavalesco de la doctrina de la fe, como un mentís dado al mundo de las cosas invisibles.

La guerra de Picrochole, episodio de primera importancia de *Gargantúa*, se desarrolla en medio de una fiesta agrícola, la vendimia, que tenía gran importancia en la vida francesa; durante la vendimia, las administraciones se cerraban, los tribunales no sesionaban, y todos trabajaban en las viñas. Era una gigantesca recreación que olvidaba los sobresaltos y problemas exteriores tomando vino. Los acontecimientos y hechos de la guerra de Picrochole se desarrollan todos en este ambiente de vendimia.

El tema de esta guerra es el conflicto que enfrenta a los pastores de Seuillé, que cuidan las viñas maduras, con los vendedores de tortas de Lerné, que traen sus cargamentos a la ciudad. Los pastores quieren comprar tortas con pasas, alimento que tiene la virtud de limpiar los intestinos, pero los torteros rehúsan venderles sus mercancías y ofenden a los pastores. Terminan peleando. Vino y pan (uva y torta) tienen una relación litúrgica que aquí es invertida de forma degradante (tiene la propiedad de provocar diarrea).

El primer episodio de la guerra, la defensa del claustro de la abadía por parte del hermano Juan, contiene también una alusión invertida a la comunión. Ya hemos visto cómo la sangre se convertía en vino, y cómo la imagen del cruel combate contenía la idea de la vendimia. En el folklore de los viñateros franceses, la «vendimia» se relaciona con el personaje «Buen Tiempo», esposa de «Madre loca». «Buen Tiempo» indica el *fin de los malos tiempos y el surgimiento*

de la paz universal. Por ello Rabelais ubica en un ambiente de vendimia el tema de la victoria del trabajo pacífico y la abundancia sobre la guerra y la destrucción: éste es el tema central del episodio de la guerra de Picrochole[202].

Así, la atmósfera de la vendimia penetra en la segunda parte de *Gargantúa* y organiza su propio sistema de imágenes, del mismo modo que la primera parte (nacimiento de Gargantúa) estaba imbuida por la atmósfera de fiesta de la matanza y del carnaval. Todo el libro se desarrolla en un ambiente concreto de fiesta popular[203].

En *Pantagruel*, segundo libro de la historia, hay otros episodios que tratan también el tema de la fiesta. El año 1532, en que Rabelais escribió este libro, fue declarado por el papa Clemente VII año jubilar extraordinario. Durante aquellos años, algunas iglesias tenían derecho a vender las licencias papeles. Hay un episodio directamente relacionado con esta circunstancia.

Deseoso de resolver sus problemas, Panurgo recorre las iglesias para comprar perdones, pero cada vez que entrega una limosna al sacristán, es reembolsado después «en forma centuplicada», ya que pone en imperativo: «Recibe el céntuplo», la fórmula evangélica que dice «Recibirás el céntuplo» y, en consecuencia, toma cien denarios por cada uno que da. De este modo, el episodio se convierte en una inversión paródica del tema del perdón jubilar y del texto evangélico.

En *Pantagruel* hay un episodio que relata cómo Panurgo se enamoró de una altiva dama de París, que lo rechazó, por lo cual se venga de ella de forma muy ingeniosa. Panurgo cumple su venganza el día de la fiesta de Corpus. Rabelais inventa en esta ocasión una parodia prodigiosa al describir una procesión de 600 014 perros que persiguen a la enamorada de Panurgo y orinan sobre ella, ya que éste ha

rociado las ropas de la dama con un extracto de los órganos de una perra en celo.

Esta inversión de la procesión religiosa del día de Corpus puede parecer, a simple vista, monstruosamente sorprendente y profana. La historia de esta fiesta en Francia y en el extranjero (sobre todo en España) nos indica que las imágenes grotescas del cuerpo, de contenido extremadamente licencioso, eran más bien comunes en esta circunstancia, y estaban consagradas por la tradición. Puede decirse incluso que la imagen del cuerpo, en su aspecto grotesco, predominaba en la expresión popular de esta fiesta y creaba un ambiente corporal específico. Así, pues, las encarnaciones tradicionales del cuerpo grotesco figuraban obligatoriamente en la procesión solemne: monstruos (mezcla de rasgos cósmicos animales y humanos) que llevaban sobre sus lomos a la «pecadora de Babilonia[204]», gigantes de la tradición popular, moros y negros (de cuerpos caricaturizados), multitudes de jóvenes que ejecutaban danzas evidentemente sensuales (una zarabanda bastante «indecente» en España); después del paso de las efigies, llegaba el sacerdote con la hostia; al final del cortejo venían coches decorados con cómicos disfrazados, lo que en España se llamaba «la fiesta de los carros».

Como vemos, esta procesión tradicional, claramente carnavalesca, tenía una predilección muy marcada por la representación corporal. En España se representaban espectáculos dramáticos especiales para celebrarlo, llamados «autos sacramentales».

Podemos formarnos una idea al respecto a través de las piezas de Lope de Vega que conocemos. Los rasgos cómicos grotescos predominan hasta tal punto que influyen incluso en la parte seria de la representación. Tienen numerosas

inversiones paródicas de temas antiguos y cristianos, además de la parodia de la procesión misma.

Podemos afirmar, a modo de conclusión, que la expresión pública y popular de la fiesta era en cierta forma un drama satírico que camuflaba el rito religioso del cuerpo de Dios (la hostia[205]).

A la luz de estos datos, la parodia de Rabelais no parece tan sorprendente ni monstruosa. En realidad no hace más que desarrollar los elementos del drama satírico ya existentes en las imágenes tradicionales de la fiesta: la imagen del monstruo que lleva a una «pecadora» en su lomo, los gigantes y los negros, los movimientos «indecentes» de la danza, etc. Por cierto que Rabelais relata el acontecimiento de modo audaz y consciente. En este ambiente de drama satírico no tenemos por qué asombrarnos de las imágenes de los perros que orinan ni de los detalles correspondientes a la perra en celo. Recordemos además el carácter ambivalente de la rociadura de la orina, la idea de fecundidad y potencia sexual que contiene. De allí que Rabelais nos cuente que los perros formaron al mear un arroyo de orina que llegó hasta Saint-Víctor, y que fue utilizado por Gobelin para teñir sus tejidos.

Los episodios que hemos examinado hasta ahora están relacionados directamente con ciertas fiestas determinadas (matanza de las reses, vendimia, perdón jubilar, fiesta del Corpus). El tema de la fiesta ejerce también una influencia determinada en la organización de sus imágenes. Pero hay algo más en el libro de Rabelais, aparte del reflejo directo de esas diversiones. Hay numerosas alusiones a ciertas fiestas, la de San Valentín, la feria de Niort, para la cual Villon prepara su diablura, el carnaval de Avignon, durante el cual los bachilleres juegan a los dados, el carnaval de Lyon con su alegre fantoche de Maschecroûte, el Glotón, etc. Al seguir en *Pantagruel* el recorrido de su héroe por las

universidades francesas, Rabelais demuestra una predilección especial por las diversiones y juegos recreativos de estudiantes y bachilleres.

Los juegos de todo tipo (desde los de cartas hasta los deportivos), las predicciones, adivinaciones y augurios de toda clase, ocupaban un lugar preponderante en la expresión popular y pública de la fiesta. Estos fenómenos, estrechamente ligados al ambiente de la fiesta popular, desempeñaban un papel esencial en la obra de Rabelais. Baste con señalar que el *Libro Tercero* no es más que una larga serie de adivinaciones de Panurgo con respecto a su prometida, es decir, su futura esposa. Nos detendremos pues, un instante, en este tema.

Ante todo examinemos los diversos juegos. El capítulo XXII de *Gargantúa* contiene la célebre lista de los juegos a los que se dedicaba el joven héroe después de comer. En la edición canónica (1542) se citan 217: innumerables juegos de cartas, juegos de salón y de mesa y juegos al aire libre. Esta célebre enumeración tendría grandes repercusiones. Fischart, primer traductor alemán, la hace más larga aún, agregándole 372 nombres de juegos de cartas y canciones bailables alemanas.

Thomas Urquhart hace lo mismo con los juegos ingleses. La versión holandesa de *Gargantúa* (1682) añade a su vez, un colorido nacional a la lista, ya que menciona 63 típicamente holandeses. Así, en los diferentes países, la lista sirvió para despertar el interés por los juegos nacionales. La versión holandesa fue el punto de partida del más grande estudio folklórico sobre los juegos infantiles que se realizó en el mundo: la obra en ocho tomos de Kokke y Teyerlink *Juegos y diversiones infantiles en los Valses Bajos* (1902-1908).

El interés que Rabelais manifiesta por los juegos no es nada fortuito, sino que lo comparte con toda su época. En

efecto, éstos se hallaban vinculados por un lazo sólido, no sólo *exterior*, sino también *interior, a la parte popular y pública de la fiesta*.

Además de esta lista, utiliza ampliamente el rico vocabulario de los juegos, de donde extrae metáforas y comparaciones. De estas fuentes toma ciertas metáforas eróticas (como «jugadores de bolos») y una serie de figuras expresivas que traducen la suerte o el infortunio (por ejemplo: «¡Quedan muchas espadas!» [naipes], etc.). Debemos señalar que el lenguaje popular tenía un gran número de expresiones de este origen.

Dos importantes episodios del libro de Rabelais se basan en imágenes de juego. El primero, el «enigma de la profecía», cierra el *Primer Libro (Gargantúa)*. El autor de este poema es sin duda Mellin de Saint-Gelais. No es un hecho casual, sin embargo, el que Rabelais lo reproduzca en su libro: el poema está profundamente relacionado con su sistema de imágenes. Su análisis nos permitirá descubrir varios aspectos nuevos y esenciales. Hay dos elementos entremezclados en el «enigma de la profecía», la *representación profética paródica del porvenir histórico y las imágenes tomadas del juego de pelota*. Esta relación no es fortuita: contiene una concepción *carnavalesca del proceso histórico* concebido como *juego*, idea muy típica de la época. Mellin de Saint-Gelais es autor de otro breve poema en que describe, como si fuese un juego de «primera» (naipes), la lucha por el dominio de Italia, que tanto preocupaba a Francisco I, al papa Clemente VII y a Carlos V. El «juego de primera» estaba muy de moda en esa época. La situación política, el reparto de las fuerzas, las ventajas y debilidades de los diferentes soberanos son traspuestas con gran precisión en el vocabulario de «primera».

La *Antología de la poesía francesa* de Jean Longy y Vincent Certain contiene un corto poema que relata, en

estilo serio, las vicisitudes de los destinos históricos así como el mal y las calamidades que reinan sobre la tierra. En realidad estas vicisitudes y calamidades conciernen al juego, no a la vida terrestre o a la historia. En un estilo elevado y enigmático, el autor describe una partida de bolos. Destacamos que, a diferencia de la poesía de Mellin de Saint-Gelais, no es la realidad histórica la que es descrita con las imágenes del juego, sino, por el contrario, la partida de bolos a través de nobles figuras de la vida terrestre, con sus alternativas y sus males. Esta permutación original de los sistemas —una especie de jugar al ajuego— hace que el desenlace de esta oscura poesía produzca en el lector sorprendido un estado de *alegría y alivio*. Lo mismo ocurre, como veremos, en el «enigma de la profecía» de Rabelais.

Des Périers escribió asimismo un poema de este tipo que tituló *Prophétie - A. Cuynet Thibault. Lyonnoies* y que describe la suerte de tres camaradas en forma profética; los tres camaradas no son en definitiva más que tres huesecillos.

En la época de Rabelais, esos enigmas proféticos estaban tan difundidos que Tlhomas Sébillet les consagra un capítulo especial en su *Art poétique*[206] (cap. XI, «De l'enigme»). Estos «enigmas» son muy característicos del pensamiento artístico e ideológico de la época. Los problemas arduos y temibles, serios e importantes son transferidos al plano, alegre y ligero, de los tonos menores. Tienen un desenlace que produce alegría y alivio. Los misterios y enigmas del mundo y del futuro no son sombríos y temibles, sino alegres y ligeros. No se trata evidentemente de afirmaciones filosóficas, sino de la dirección tomada por el pensamiento artístico e ideológico, que trata de comprender el mundo desde un punto de vista nuevo, abordándolo no como un misterio sombrío, sino como un alegre drama satírico.

El otro aspecto de este género literario es la profecía paródica, muy difundida también en la época de Rabelais. En aquel tiempo, las predicciones serias eran muy apreciadas. La lucha que enfrentó a Carlos V con Francisco I produjo una serie astronómica de predicciones históricas y políticas diversas. Muchas de ellas se referían a los movimientos religiosos y a las guerras. En la mayoría de los casos, tenían un carácter sombrío y escatológico. Había además numerosas predicciones astrológicas ordinarias. Se vendían periódicamente «pronósticos» y calendarios (como los *Prognostications des Laboureurs*[207], colección de predicciones sobre el tiempo y la agricultura, a precios económicos. Los más conocidos eran *La Grande Pronostication*[208] *La Pronostication Frére Tybaut*[209] *La Pronostication Nouvelle*[210], etc.

Estas obras, típicamente recreativas y populares, no iban dirigidas principalmente contra la credulidad y la ingenua confianza de la gente que cree en predicciones y profecías serias, sino contra su tono, su manera de ver y de interpretar la vida, la historia y el tiempo. Las bromas y la alegría se oponen a las ideas sombrías y serias; lo ordinario y cotidiano a lo imprevisto y extraño; las cosas materiales y corporales a las ideas abstractas y elevadas. El objetivo esencial de los autores anónimos que componían esos pronósticos era transformar el tiempo y el porvenir poniendo el énfasis en los elementos materiales y corporales de la vida. Estos escritores utilizaban frecuentemente las imágenes de la fiesta popular para caracterizar el tiempo y los cambios históricos.

Fue dentro del mismo espíritu carnavalesco donde se escribió la *Pantagrueline Prognostication*. Encontramos imágenes materiales y corporales: «En Cuaresma, el tocino se apartará de los guisantes; el vientre irá delante; el traste se sentará primero; no se podrá encontrar el haba en la

torta de Reyes»; e imágenes de juego: «El dado no hablará aunque se le elogie, y no vendrá a menudo la suerte que se pide[211]».

En el capítulo v, Rabelais, que parodia las predicciones astrológicas, comienza por democratizarlas. Considera que es descabellado pensar que los astros influyen en los reyes, papas y grandes señores, y en los grandes acontecimientos de este mundo. Según él, se debería leer en los astros la suerte de las personas de condición pobre. Es una especie de derrocamiento de las estrellas, a las que quita las vestimentas reales.

El *Pronóstico pantagruelino* contiene una descripción especialmente «carnavalesca» del carnaval:

> «Una parte del mundo se disfrazará para engañar a la otra, y correrán como locos por las calles; nunca se habrá visto un desorden tal en la Naturaleza[212]».

Aquí tenemos una versión reducida del «Enigma de la profecía» de *Gargantúa*. La catástrofe social histórica, y el cataclismo natural, son simplemente el carnaval con sus disfraces y desórdenes callejeros.

El género de las profecías paródicas es puramente carnavalesco, y se halla vinculado esencialmente al tiempo, al año nuevo, a las predicciones y al desciframiento de los enigmas, al matrimonio, al nacimiento y la virilidad. Por eso la bebida, la comida, la vida material y corporal y las imágenes de juego cumplen allí un papel tan importante.

El juego está estrechamente vinculado al tiempo y al futuro. No es una casualidad que los instrumentos del juego, es decir, las cartas y los dados, sirvan al mismo tiempo para predecir la suerte, o sea, para conocer el futuro. No hace falta extenderse demasiado sobre las viejas raíces genéticas

de las imágenes festivas y lúdicas: lo importante no es su antiguo parentesco, sino el *sentido directo* que tienen estas imágenes y cómo eran interpretadas y percibidas en la época de Rabelais. Los contemporáneos tenían una conciencia aguda del universalismo de las imágenes de juego, de su relación con el tiempo y el porvenir, el destino y el poder estatal, y su valor como cosmovisión. Así eran interpretadas las piezas de ajedrez, las figuras y colores de las cartas y de los dados. Los reyes y reinas de una fiesta se elegían a menudo con los dados, y la mejor suerte era denominada «basilicus» o real. Las imágenes de los juegos eran consideradas como una fórmula concentrada y universalista de la vida y el proceso histórico, felicidad-desgracia, ascenso-caída, ganancia-pérdida, coronación-derrocamiento. Una especie de vida en miniatura latía en los juegos (traducida al lenguaje de los símbolos convencionales) de modo muy simple. Además, el juego permitía al hombre salir de los moldes convencionales, lo liberaba de las leyes y reglas, le permitía reemplazar las convenciones corrientes por otras más numerosas, alegres y ligeras. Esto se aplica no sólo a los juegos de cartas, dados y ajedrez, sino también a los demás juegos, incluidos los juegos deportivos (bolos y pelota) e infantiles. Estos no estaban entonces separados entre sí como lo están ahora. Ya hemos visto que las imágenes de los juegos de cartas comentaban acontecimientos de importancia mundial (en Saint-Gelais la lucha por la conquista de Italia); las imágenes del juego de bolos cumplían funciones análogas (véase antología de Longy y Certain), y también del juego de taba (en Des Périers); en el «Enigma de la profecía» esta función es cumplida por el juego de la pelota. En el *Sueño de Polifilio*, Francesco Colonna describe una partida de ajedrez; las piezas son personajes reales que han adoptado la vestimenta ajedrecística. Por una parte, el juego de

ajedrez se convierte en una mascarada carnavalesca, y por otra es una imagen no tan carnavalesca de acontecimientos militares y políticos. Esta partida de ajedrez es mencionada en el *Libro Quinto*, y figuraba probablemente en el borrador del autor, que conocía el *Sueño de Polifilio* (al que también hay alusiones en *Gargantúa*).

Esta concepción particular del juego que existía en la época de Rabelais debe ser rigurosamente tornada en consideración. El juego no se había convertido aún en un simple hecho de la vida cotidiana, cargado de matices peyorativos. Conservaba todavía su valor de concepción del mundo. Es preciso advertir que, al igual que los humanistas de su tiempo, Rabelais conocía muy bien las ideas de la Antigüedad acerca del juego, que era situado por encima de un pasatiempo banal. Esta es la razón por la que Pornócrates no deja de nombrarlo entre las ocupaciones del joven Gargantúa. Cuando llovía:

> «… estudiaba el arte de la pintura y de la escultura, o revisaba el uso del antiguo juego de las tabas tal como lo ha descrito Leonicus[213] y como lo juega nuestro buen amigo Lascaris. Repasaba los pasajes de los autores antiguos en los que se hacía mención o se daba alguna metáfora de aquel juego[214]».

El juego de las tabas o huesecillos, nombrado después de la pintura y la escultura, acompaña la lectura de los autores antiguos. Esto nos revela otro aspecto, el aspecto humanista, de esta concepción de los juegos en la época de Rabelais.

Es más, cuando consideramos las imágenes del juego en el contexto rabelesiano, no debemos apreciarlas nunca desde el punto de vista de las concepciones más recientes surgidas en los siglos posteriores. El destino de las

imágenes del juego recuerda particularmente al de las groserías y obscenidades. Al ingresar a la vida privada o cotidiana, perdieron sus lazos universalistas y degeneraron, dejando de ser lo que habían sido en el siglo XVI. Los románticos estuvieron tentados de recuperarlos para la literatura (como las imágenes del carnaval) pero en razón de sus concepciones subjetivistas limitadas al destino individual[215], su tonalidad es totalmente diferente: las imágenes del juego resuenan habitualmente en tonos menores.

Lo que hemos expuesto explicará por qué las imágenes del juego, de la profecía (paródica), de los enigmas y de las imágenes de la fiesta popular, se estructuran formando un todo orgánico único por su sentido y estilo. Su denominador común es el *tiempo festivo*. Contribuyen a transformar el sombrío escatologismo de la Edad Media en un «alegre espantajo». Humanizan, además, el proceso histórico, preparando un conocimiento lúcido y osado. En el «Enigma en la profecía» los sucesos históricos son, gracias a todas estas formas (juegos, profecías, enigmas), descritos bajo su aspecto carnavalesco. Detengámonos un poco sobre este fragmento.

Si las predicciones con los cuerpos celestes o la divina potestad son posibles, dice el autor, él se compromete a predecir los acontecimientos del próximo invierno.

Aparecerá una clase de hombres
Cansados del reposo y hartos de la paz

los cuales sembrarán problemas y discordia entre amigos y parientes, dividirán a las gentes en partidos, enfrentarán a los hijos contra sus padres; el orden será destruido, las diferencias sociales desaparecerán y los inferiores perderán todo respeto por sus superiores.

> «Ninguna historia, sobre las grandes maravillas,
> ha relatado emociones parecidas[216]».

Señalemos en este cuadro de catástrofes humanas inminentes el naufragio de la jerarquía establecida, tanto social como política y familiar. La impresión que tiene es la de un verdadero cataclismo social, político y moral.

La catástrofe histórica se dobla en una catástrofe cósmica. El autor describe el diluvio que ahogará a los hombres y un espantoso temblor de tierra. Luego de que se elevan llamas prodigiosas, sobreviene finalmente la paz y la alegría. En estas imágenes extremadamente ligeras, Rabelais traza el cuadro del trastorno cósmico y el incendio que reduce el mundo antiguo a cenizas, seguido luego de la renovación: los «tiempos mejores» advertirán después de la catástrofe y de la renovación del mundo. Esta imagen está muy próxima a la imagen de que hemos hablado más arriba: la transformación de la pira funeraria que ha quemado el viejo mundo en hogar, en fuego de banquete.

Gargantúa y el hermano Juan discuten el sentido del «Enigma de la profecía». El primero la toma muy en serio y la aplica a la realidad histórica de su tiempo; prevé no sin dolor las persecuciones de que serán víctimas los evangelistas. El hermano Juan, por el contrario, se niega a acordarle un sentido serio y lúgubre:

> «Por San Goderan (dijo el fraile), ésa no es mi explicación; el estilo es del Profeta Merlín (se trata de Mellin de Saint-Gelais. *M. B.*). Dadle alegorías e interpretaciones tan graves como queráis y fallaréis del todo. Por mi parte, yo no pienso en otro sentido oculto que no sea una descripción del juego de la pelota bajo esas oscuras palabras[217]».

Luego, él explica a su manera las imágenes siguientes: la decadencia social y los problemas son la repartición de los jugadores en equipos, el diluvio es el sudor que gotea en olas de su frente, el incendio universal es la llama de un buen fuego junto al cual se reposa después del partido, al que sigue un banquete donde se divierten todos los jugadores, sobre todos los que han ganado. Con las palabras «y una gran comida» termina la explicación del hermano Juan y también *Gargantúa*[218].

El segundo gran episodio tramado sobre las imágenes del juego es el del viejo juez Bridoye, que pronunciaba la sentencia de los procesos lanzando los dados. Bridoye utiliza en un sentido propio la expresión jurídica *alea judiciorum* (los azares del juicio) dando al primer sustantivo su sentido latino de «dados». Sobre la base de esta metáfora, él está persuadido de obrar en conformidad con las reglas jurídicas en vigor. También comprende la sentencia *Semper in obscuris minimum est sequimur*: «Siempre ante un caso obscuro, nos inclinarnos por el mínimo» (es decir, las decisiones más prudentes). Así, para resolver los asuntos oscuros, Bridoye utiliza los dados pequeños, de aspecto «mínimo». Para todos los asuntos que ha de resolver, se inspira en estas metáforas. Así, para confrontar las palabras de los testigos, dispone sobre una mesa la bolsa del demandado y en el otro extremo la bolsa del demandante, y en seguida lanza los dados. Finalmente, entre las manos de Bridoye, el conjunto del proceso se convierte en un simulacro alegre y paródico, en cuyo centro figura el juego de dados[219].

Acabamos de ver ciertos episodios (que no son por cierto los únicos) relacionados con las predicciones y los juegos. El objetivo artístico esencial de los pastiches de predicciones, profecías y adivinaciones es el de derrocar el sombrío tiempo escatológico de las concepciones medievales del

mundo, de renovarlo desde el plano material y corporal, de hacerlo concreto, materializándolo y transformándolo en un *tiempo benigno y alegre*. Las imágenes del juego cumplen muy a menudo esta misión. En el episodio del juez Bridoye tienen una verdadera función suplementaria: la de parodiar alegremente los métodos judiciales para establecer la verdad, así como los prólogos y muchos episodios de la novela parodian los métodos eclesiásticos y escolásticos para establecer y propagar la verdad religiosa.

Debemos ahora detenernos especialmente en las adivinaciones del *Libro Tercero*.

Este volumen es un eco directo de la disputa que conmovió a Francia y fue particularmente viva entre 1542 y 1550. Esta «Querella de las mujeres» giró en torno a la naturaleza de la mujer y el matrimonio. Casi todos los poetas, escritores y filósofos franceses tomaron parte en ella, así como la corte y amplios círculos de lectores. El problema no era nuevo, toda la Edad Media se había ocupado de él. El fondo mismo del debate es bastante complicado, más de lo que los especialistas se imaginan.

Se distingue en la materia dos opiniones opuestas, que se mantuvieron durante toda la Edad Media y el Renacimiento.

La primera se suele llamar «tradición gala». Esta tendencia, que se extendió a lo largo de toda la Edad Media, desarrolla en su conjunto una serie de ideas negativas sobre la naturaleza de la mujer. La segunda, que Abel Lefranc propone llamar la «tradición idealizante[220]», sublima por el contrario a la mujer; en la época de Rabelais, los «poetas platónicos», que se inspiraban especialmente en la tradición cortesana medieval, participaban de esta concepción.

Rabelais es un partidario de la «tradición gala» que, en la época, había sido defendida por numerosos autores, especialmente por Gratien Du Pont, que había publicado en

1534 un poema en tres libros: *Les controverses des sexes masculin et féminin*. En la «Querella de las mujeres» Rabelais no parecía estar del lado del sexo débil. ¿Cómo se explica esta posición?

La «tradición gala» es un fenómeno complejo e interiormente contradictorio. De hecho, se trata no de una sola tradición sino de dos. Primeramente la tradición cómica propiamente popular, y en segundo término, la tendencia ascética del cristianismo medieval. Esta última, que considera a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación de la carne, se sirvió a menudo de materiales e imágenes de la tradición cómica popular. Por ello los investigadores las unen y las confunden. Hace falta precisar que en numerosas obras de la Edad Media hostiles a la mujer y al matrimonio —obras esencialmente enciclopédicas— las dos tendencias están mecánicamente reunidas.

En realidad, la tradición cómica popular y la tendencia ascética son profundamente ajenas la una a la otra. La primera no es de ningún modo hostil a la mujer y no postula sobre ella ningún juicio desfavorable. Categorías de este género son inaplicables en la materia; en efecto, en esta tradición, la mujer está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo «bajo», a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el *principio de la vida*, el *vientre*. Tal es la base ambivalente de la imagen de la mujer en la tradición cómica popular.

Pero allí donde esta base ambivalente da lugar a una *pintura de costumbres* (fábulas, bromas, cuentos, farsas), la ambivalencia de la mujer se convierte en ambigüedad de su naturaleza, en versatilidad, sensualidad, concupiscencia, falsedad y bajo materialismo. Por lo tanto, en la medida en

que estas últimas no son las propiedades morales abstractas del individuo, no debemos aislarlas de la trama de imágenes en la cual asumen una función de materialización, de rebajamiento y, al mismo tiempo, de *renovación de la vida*, en lo cual se oponen a la *mediocridad* de la pareja (marido, amante, pretendiente), a su avaricia, a sus celos, a su estupidez, a su hipócrita bondad, a su mojigatería, a la vejez estéril, al heroísmo de fachada, al idealismo abstracto, etc.

En la «tradición gala», la mujer es la tumba corporal del hombre (marido, amante, pretendiente), una especie de injuria encarnada, personificada, obscena, destinada a todas las pretensiones abstractas, a todo lo que está limitado, acabado, agotado. Es una inagotable vasija de fecundación que consagra a la muerte todo lo viejo y acabado. Como la Sibila de Panzoust, la mujer de la «tradición gala» levanta sus faldas y muestra el lugar de donde todo parte (los infiernos, la tumba), y de donde todo viene (el seno maternal).

A este nivel, la «tradición gala» desarrolla también el *tema* de los cornudos, sinónimo del derrocamiento de los maridos viejos, del nuevo acto de concepción con un hombre joven; dentro de este sistema, el *marido cornudo* es reducido al rol de *rey destronado*, de año viejo, de *invierno en fuga*: se le quitan sus adornos, se le golpea y se le ridiculiza.

Es preciso señalar que, en la «tradición gala», la imagen de la mujer, como todas las otras, es presentada bajo el ángulo de la risa ambivalente, a la vez burlón y destructor, alegre y afirmador. ¿Podemos, pues, asegurar que conlleva un juicio hostil y negativo sobre la mujer? Por cierto que no. La imagen de la mujer es ambivalente, como todas las imágenes de la «tradición gala».

Pero, cuando esta imagen es utilizada por las tendencias ascéticas del cristianismo o el pensamiento abstracto y moralizante de los autores satíricos y moralistas de los tiempos modernos, pierde su polo positivo y se vuelve puramente negativa. Es preciso decir que, de manera general, este juego de imágenes no puede ser trasladado del plano cómico al plano serio sin ser desnaturalizado. Esta es la razón por la cual, en la mayoría de las obras enciclopédicas de la Edad Media y del Renacimiento que resumen las acusaciones góticas dirigidas contra la mujer, las verdaderas imágenes de la «tradición gala» se hallan empobrecidas y deformadas. Sucede así, en cierta medida, en la segunda parte del *Román de la Rose*, aunque esta obra ha conservado a veces la auténtica ambivalencia de la imagen grotesca de la mujer y del amor.

La imagen de la mujer de la «tradición gala» sufrió otro tipo de deformación en la literatura donde comienza a adquirir el carácter de *tipo cotidiano*. Se vuelve entonces negativa, o bien su ambivalencia degenera en una mezcla insensata de rasgos negativos y positivos (sobre todo en el siglo XVIII, cuando las mezclas estáticas de esta clase de rasgos *morales* negativos y positivos pasaban por ser una verosimilitud realista, una «semejanza con la vida»).

Volvamos a la querella de las mujeres en el siglo XVI, y al rol que tuvo en ella Rabelais. Esta querella utilizó, en lo esencial, el lenguaje de las nuevas concepciones estrechas, de la moral abstracta y de la filosofía humanista libresca. Sólo Rabelais representa la «tradición gala» verdadera y pura. Él no se solidariza en absoluto con los enemigos de la mujer, moralistas o epicureístas, discípulos de Castiglione, ni tampoco con los idealistas platónicos. Estos defensores de la mujer y del amor se hallaban, en definitiva, más cercanos a él que los moralistas abstractos. Sus sentimientos elevados por la mujer mantenían hasta cierto

punto, la ambivalencia de su imagen simbólicamente ampliada; el aspecto regenerador de la mujer y del amor era así postulado en un primer plano. No obstante, la manera idealista y abstracta, patética y seria que con que estos poetas trataban la figura de la mujer era evidentemente inaceptable para Rabelais. Él comprendía a la perfección la *novedad* del estilo serio y sublime que habían introducido en la literatura y la filosofía los platónicos de su tiempo; comprendía también lo que distinguía a esta nueva seriedad de la seriedad lúgubre del siglo gótico. Sin embargo, tampoco consideraba a este estilo capaz de pasar por el crisol de la risa sin ser reducido a cenizas.

Por esta razón, la voz de Rabelais en esta célebre querella era de hecho una voz totalmente aislada; era la de las fiestas populares de la plaza pública, del carnaval, de las fábulas, de las bufonadas, de las anécdotas anónimas, de las bromas y farsas, pero llevada a un grado superior de forma artística y de pensamiento filosófico.

Podemos ahora abordar las adivinaciones de Panurgo, que constituyen la mayor parte del *Libro Tercero*, y ver cuáles son sus fines.

Panurgo estaba decidido a casarse, pero al mismo tiempo tenía ciertas reservas respecto al matrimonio, pues temía ser engañado. Este es el motivo de las adivinaciones que, todas ellas, le dan una sola y fatal respuesta: su futura esposa lo hará cornudo, le batirá como si fuera yeso y le robara. En otras palabras, la suerte que le espera es la de rey del carnaval y del año viejo, y este destino es irreversible. Todos los consejos de sus amigos, todas las historias de mujeres que le cuentan y el análisis de la naturaleza femenina hecho por el sabio médico Rendibilis llevan a la misma conclusión. Las entrañas de la mujer son inagotables e insaciables: ella es orgánicamente hostil a

todo *lo viejo* (en cuanto principio que da nacimiento a *lo nuevo*); así pues, Panurgo será fatalmente destronado, derrotado y ridiculizado. Éste se niega a aceptar esta suerte irrevocable de todo individuo, encarnada en la imagen de la mujer («la prometida»). Se obstina. Cree que puede evitarla por algún medio. En otras palabras, quiere ser el rey eterno, el año eterno, la eterna juventud. Por su misma naturaleza, la mujer es hostil a la eternidad, la denuncia como vejez pretenciosa. Los cuernos, los golpes y el ridículo son inevitables. Es en vano que, en su conversación con el hermano Juan (cap. XXVII y XXVIII), Panurgo invoque la fuerza excepcional y milagrosa de su falo. La réplica de su interlocutor es bastante pertinente:

> «Yo te entiendo (dice el hermano Juan), pero el tiempo mata todas las cosas. No hay mármol ni pórfido que no tengan su vejez y decadencia. Si tú no has llegado aún a eso, pasaran pocos años y te oiré confesar que los cojones les cuelgan a muchos por falta de morral[221]».

Al final del diálogo, el hermano Juan cuenta la célebre historia del anillo de Hans Carvel. Este cuento, como todos los que el libro incluye, no es de Rabelais, pero se ajusta a la unidad del sistema de imágenes y a su estilo. Por algún motivo el anillo —símbolo del *infinito*— designa aquí el sexo de la mujer (este es el nombre folklórico más difundido). Por él pasa la onda *infinita* de concepciones y renovaciones. Las esperanzas que tiene Panurgo de escapar a su suerte de hombre destronado, ridiculizado y destruido son tan insensatas como las tentativas del viejo Hans Carvel, inspirado por el diablo, de tapar con su dedo este oleaje inagotable de renovaciones y rejuvenecimientos.

El miedo que sufre Panurgo ante los inevitables cuernos y la inevitable ridiculización corresponde, en el plano cómico, a la «tradición gala», al motivo mítico del *temor del padre ante su hijo* fatalmente *asesino y ladrón*. El seno de la mujer juega un rol capital en el mito de Cronos (Rea, mujer de Cronos, «madre de los dioses»); ésta da a luz a Zeus, esconde al recién nacido para protegerlo de la persecución de Cronos, y asegura así la suerte del relevo y la renovación del mundo. El mito de Edipo da otro ejemplo muy conocido del temor del padre ante su hijo, inevitable asesino y ladrón (se adueña del trono). El seno maternal de Yocasta desempeña también un doble papel: da a luz a Edipo y es fecundada por él. En fin, *La vida es sueño*, de Calderón, trata un tema similar.

Si, en el motivo mítico elevado del temor del hijo, es éste el que asesina y roba, en el de la «tradición gala» cómica, es, en cierta medida, la esposa quien asume el rol del hijo, puesto que ella ultraja, golpea y persigue a su viejo marido. En el *Libro Tercero*, Panurgo es la personificación de la vejez obstinada (en verdad, a sus comienzos), que no quiere aceptar ni el cambio ni la renovación. El miedo que ambos le inspiran se convierte entonces en el temor de ser engañado, el temor de «la prometida», del destino, que da muerte a lo viejo y da nacimiento a lo nuevo y a una mujer joven.

Así, el motivo fundamental del *Libro Tercero* está, también él, ligado directa y firmemente al tiempo y a las formas de las fiestas populares: destronamiento (los cuernos), golpes, ridiculización. De este modo, las adivinaciones están vinculadas al motivo de la muerte del individuo, del relevo y de la renovación (desde el plano cómico), actuando como la corporización y la humanización del tiempo, creando la imagen del tiempo dichoso.

Las adivinaciones a las que se entrega Panurgo para saber si será cornudo, representan el rebajamiento grotesco de las adivinaciones elevadas a las que se entregan reyes y usurpadores para conocer el destino de la corona (equivalente de los cuernos en el plano cómico), por ejemplo las de Macbeth.

No hemos aislado en el *Libro Tercero* sino el motivo de las adivinaciones paródicas de Panurgo. Pero, en torno a este tema principal, como en torno a un pivote, se organiza una larga revisión carnavalesca en el dominio del pensamiento y de las concepciones de todo el pasado obstinado y de lo nuevo todavía cómico. Vemos desfilar las representaciones de la teología, de la filosofía, de la medicina, el derecho, la magia natural, etc. Ante esta relación, el *Libro Tercero* no deja de evocar los prólogos; es una muestra notable de la obra publicista del Renacimiento sobre la base del carnaval y de la fiesta pública.

Hemos examinado la influencia determinante de las formas de la fiesta popular en numerosos elementos capitales del libro de Rabelais (escenas de batallas, golpes, destronamientos), y en numerosos episodios directamente inspirados por el tema de la fiesta: las imágenes del juego, las profecías, las adivinaciones, etc. La influencia de las formas de la fiesta popular y carnavalesca no se limita a esto. Estudiaremos también sus otros reflejos en los capítulos siguientes. Por lo pronto, debemos elucidar dos problemas: el sentido principal de las formas de la fiesta popular y del carnaval en la concepción del mundo y sus funciones particulares en el libro de Rabelais.

¿Cuál es, pues, el sentido general de las formas de la fiesta popular y del carnaval (en el sentido más amplio del término)?

Tomaremos como punto de partida la descripción del carnaval de Roma hecha por Goethe. Este texto notable

merecería ser objeto de amplios estudios; con bastante simplicidad y profundidad, Goethe ha logrado aprehender y formular los rasgos esenciales del carnaval. Los hechos del carnaval que él observa tienen lugar en Roma en 1788, es decir mucho tiempo después del Renacimiento, pero este hecho es apenas importante porque el núcleo del sistema de las imágenes carnavalescas ha sobrevivido durante muchos siglos.

Más que cualquier otro, Goethe estaba en condiciones de describir el carnaval de Roma. Durante toda su vida había manifestado interés y amor por las formas de las fiestas populares y por el estilo particular de *simbolismo realista inherente* a esas formas. Es interesante advertir que una de las impresiones que con más fuerza le marcarían durante su adolescencia fue la elección y coronación del emperador del «Sacro Imperio romano germánico», a las que asistió en Frankfort. Habría de describir estas festividades mucho más tarde, pero el hecho mismo de que escribiera ese texto, además de otra serie de consideraciones, nos da la convicción de que esta ceremonia fue una de las impresiones que, en cierta medida, habrían de determinar las formas de la visión del poeta hasta el fin de su vida. Era una especie de juego medio real, medio simbólico, con los símbolos del poder, de la elección, de la coronación y de la ceremonia; las fuerzas históricas reales jugaban la comedia simbólica de sus relaciones jerárquicas, y en este espectáculo real sin escenario, era imposible trazar una frontera neta entre la realidad y el símbolo. Se trataba por cierto no de un destronamiento sino de una coronación pública. Así pues, el parentesco genético, formal y artístico de la elección, de la coronación, del triunfo, del destronamiento y de la ridiculización es absolutamente cierto. Inicialmente, todas las ceremonias y las imágenes que las constituían eran ambivalentes (es decir que la

coronación de lo nuevo era acompañada siempre por el destronamiento de lo antiguo, y el triunfo, por la ridiculización).

Es conocido el amor que sentía Goethe por los rasgos más elementales de las fiestas populares: enmascaramientos y mistificaciones de toda suerte a los que él se entregó desde su adolescencia y que nos ha relatado en *Poesía y verdad*.

Sabemos igualmente que, en su edad madura, le gustaba viajar de incógnito por el ducado de Weimar; esta ocupación, que le divertía bastante, no era por cierto una simple y banal diversión; en realidad, conocía el sentido profundo y esencial de todos estos enmascaramientos, cambios de vestimenta y de situación social.

Goethe fue también un apasionado del cómico carnavalesco Hans Sachs[222]. Y durante el período de Weimar, en que él era el organizador habitual de los divertimentos y mascaradas de la corte, Goethe dedicaba su tiempo libre al estudio de la tradición de las formas y mascaradas carnavalescas más recientes y adecuadas a la corte.

Tales han sido los principales elementos (de los que sólo hemos citado una pequeña parte) que prepararon a Goethe para comprender de manera tan justa y profunda el carnaval de Roma.

Sigamos la descripción que hizo el poeta en su *Viaje a Italia*, señalando aquello que responda a nuestro propósito. Goethe subraya antes que nada el carácter popular de esta fiesta, la iniciativa que en ella toma el pueblo:

> «El carnaval de Roma no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo, sino que el pueblo se da a sí mismo[223]».

El pueblo no tiene, naturalmente, la sensación de que obtiene algo que debe aceptar con veneración y reconocimiento. No se le da estrictamente nada, se le deja en paz. Esta fiesta no tiene un *objetivo* con relación al cual habría que manifestar *la sorpresa, la veneración*, o *un respeto piadoso*, es decir precisamente todo lo que es ofrecido en cada fiesta oficial:

> «Nada de brillantes procesiones ante las cuales el pueblo deba rezar y asombrarse: aquí uno se limita a dar una señal, que anuncia que cada cual puede mostrarse tan loco y extravagante como quiera, y que, con excepción de golpes y de puñaladas, casi todo está permitido[224]».

Es muy importante para el ambiente del carnaval que no haya comenzado de un modo piadoso o serio, por una orden o una autorización, sino por una simple señal que marca el inicio del alborozo y las extravagancias.

Goethe señala en seguida la supresión de todas las barreras jerárquicas, de todos los grados y situaciones, y la familiaridad absoluta del regocijo del carnaval:

«La diferencia entre los grandes y pequeños parece suspenderse durante un momento; todo el mundo se relaciona; cada uno toma a la ligera lo que le sucede: la libertad y la independencia mutuas son mantenidas en equilibrio por un buen humor universal[225]».

«Durante estos días, el romano se gloria de que en nuestra edad moderna el nacimiento de Cristo haya podido diferir las saturnales en algunas semanas, aunque no haya podido abolirlas».

La señal del comienzo resonaba:

> «En ese momento, el grave romano que se guarda cuidadosamente de cualquier paso en falso durante el año, depone repentinamente sus escrúpulos y su gravedad».

Subrayemos esta *liberación total de la seriedad de la vida*.

La obscenidad tiene también su derecho de ciudadanía en la atmósfera de libertad y familiaridad. La máscara de Polichinela permite a menudo gestos obscenos delante de las mujeres:

> «He aquí a un polichinela que se permite representar desvergonzadamente en la Roma santa lo que la Roma pagana tenía de impúdico, y su travesura provoca más alegría que reproche».

Goethe introduce en la atmósfera del carnaval el tema del destronamiento histórico. En los empujones y la presión de los días del carnaval:

> «… El duque de Alba recorría cada día el mismo camino, entre la incomodidad del gentío, y en ese tiempo de mascarada universal, él recordaba la antigua soberanía de los reyes, la farsa carnavalesca de sus pretensiones reales».

En seguida, Goethe describe las *batallas* de confeti que, de vez en cuando, se vuelven serias. Describe también las *disputas del carnaval*, torneos verbales entre las máscaras, por ejemplo entre el Capitán y Polichinela. En fin describe la

elección por los Polichinelas de un rey de la risa: se le confía un *cetro para reír* y se le pasea en el corso dentro de una carreta decorada, con gran acompañamiento de música y de gritos.

Finalmente, recuerda también una escena extremadamente significativa que se desarrollaba en una calle lateral. Un grupo de hombres disfrazados hace su aparición: unos disfrazados de campesinos, otros de mujeres. Una de las mujeres presenta signos evidentes de embarazo. De pronto una disputa estalla entre los hombres; *aparecen los cuchillos* (de cartón plateado). Las mujeres separan a los combatientes; espantada, la mujer encinta sufre en plena calle los primeros dolores del *alumbramiento*: comienza a gemir y a contorsionarse, las otras mujeres la rodean, le dan un asiento y, en seguida, ella *trae al mundo* públicamente una criatura deforme. Con eso, la representación termina.

Después de todo lo que hemos dicho, esta puesta en escena de la *riña* y del *alumbramiento* no tiene necesidad de explicaciones: la matanza de ganado, el cuerpo despedazado y el parto constituyen en su indisoluble unidad el primer episodio de *Gargantúa*. La asociación del asesinato y del alumbramiento es extremadamente característica de la concepción grotesca del cuerpo y de la vida corporal. Toda esta comedia jugada en una calle lateral no es más que un pequeño drama grotesco del cuerpo.

Como coronación del carnaval se presenta *la fiesta del fuego* «Moccoli» (es decir los tizones). Este es un magnífico desfile de antorchas en el corso y en las calles contiguas. Cada uno debe llevar un cirio encendido: *Sia ammazzato chi non perta moccolo!* Es decir: «muerte al que no lleve fuego». Después de este grito sanguinario, cada uno se esfuerza por soplar el cirio de su vecino. *El fuego es asociado con la amenaza de muerte*. Pero, mientras más se

vocean, estas amenazas y este grito de *Sia ammazzato!* pierden más su sentido directo y unilateral de asesinato: *el sentido profundamente ambivalente del deseo de muerte* aparece; describiendo la manera en que esta expresión cambia de sentido, Goethe amplía este fenómeno de manera notablemente justa:

> «Esta significación termina por perderse enteramente y, al igual que en otras lenguas se emplean a menudo imprecaciones y palabras indecentes para expresar la admiración o la alegría, *Sia ammazzato* se convierte esa tarde en la palabra que reúne, el grito de la alegría, el estribillo de todas las bromas, burlas y lisonjas».

Goethe ha observado y descrito muy agudamente la ambivalencia de las expresiones injuriosas. En cambio, nosotros nos sentimos escépticos ante su afirmación de que esta «significación termina por perderse enteramente». En todas las asociaciones citadas, en las cuales el *deseo de muerte sirve para expresar la alegría, alguna burla jocosa, la lisonja y los cumplidos* (alabanzas), la significación inicial no desaparece en modo alguno: crea, por el contrario, el carácter y el encanto específico de las orientaciones y expresiones del carnaval, imposibles en otra época. *Se trata precisamente de la conjugación ambivalente de la injuria y la alabanza, del deseo de muerte y del deseo de bienestar y de vida en el ambiente de la fiesta del fuego*, es decir de *la combustión y de la resurrección*.

No obstante, el contraste formal de sentido y de tono que marca esta expresión, así como el juego subjetivo de las oposiciones, disimulan la ambivalencia *objetiva* de la existencia práctica, la coincidencia objetiva de las

oposiciones que, sin ser del todo consciente, es a pesar de todo, experimentada en cierta medida por los asistentes.

La asociación de *Sia ammazzato* con una entonación alegre, un saludo afectuoso y amical, un cumplido elogioso, es *el equivalente absoluto de la asociación de la riña a cuchillo y del asesinato con el alumbramiento* en la escena de la calle lateral. Se trata, de hecho, del mismo *drama de la muerte encinta y dando a luz* que se ha desarrollado en la fiesta de los *moccoli*. Los *moccoli hacen* revivir la antigua ambivalencia de los deseos de muerte que tenían igualmente el sentido de deseos de renovación y renacimiento: *muere-renace*. Esta ambivalencia antigua no es, en este caso, una supervivencia muerta sino que, por el contrario, está bastante viva y suscita un eco subjetivo entre todos los que participan en el carnaval porque es objetiva, incluso si la muchedumbre no tiene una conciencia clara de ello.

La ambivalencia de la existencia práctica (en tanto que devenir) se reanima durante el carnaval en la decoración de las viejas imágenes tradicionales (cuchillos, asesinato, preñez, alumbramiento, fuego). Goethe lo ha llevado a un grado superior de conciencia lírica y filosófica en su inmortal poesía *Sagt es niemand*...

Und so lang du das nicht hast
Dieses stirb und werde,
Bist du nur ein trûber Gast
Auf der dunklen Erde[226].

Es el *Sia ammazzato* del carnaval lo que se alza en el ambiente del fuego y se asocia a la alegría, a la salvación y a las alabanzas. En este período, el deseo de muerte (*stirb*) se elevaba al mismo tiempo que *werde* (transformase). La multitud del carnaval no es de ningún modo un «huésped

melancólico». En primer lugar, no es un huésped; Goethe ha señalado justamente que el carnaval es la única fiesta que *el pueblo se da a sí mismo*, el pueblo no recibe nada, no siente veneración por nadie, *él se siente el amo, y únicamente el amo* (no hay invitados ni espectadores, todos son amos); en segundo lugar, la multitud es todo menos melancólica: desde que dan la señal de la fiesta, todos, inclusive los más serios, abandonan su gravedad (como señala Goethe).

En fin, difícilmente puede hablarse de tinieblas en relación a las *moceoli*, es decir la fiesta del fuego, donde todo el Corso es inundado por la luz de las antorchas y los cirios. De esta suerte, el paralelismo es integral: *aquél que participa en el carnaval, el pueblo, es el amo absoluto y alegre de la tierra inundada de claridad, porque sólo conoce a la muerte en espera de un nuevo nacimiento, porque conoce la alegre imagen del devenir y del tiempo, porque posee enteramente el «stirb und werde»*. No se trata aquí de los grados de conciencia subjetiva en el espíritu de la multitud, sino de su *comunión objetiva en la sensación popular de su eternidad colectiva, de su inmortalidad terrestre e histórica y de su renovación y crecimiento incesantes*.

Los dos primeros versos de *Nostalgia dichosa*:

Sagt es niemand, nur den Weisen
Denn die Menge gleich verhöhnet[227]...

no son del poeta que asistió al carnaval de Roma, sino del gran maestre de una logia masónica que quiere transformar en sabiduría esotérica lo que, en su época, no era accesible de manera total y concreta sino a las grandes masas populares. En realidad, *die Menge* (la multitud), en su lenguaje, su poema, sus imágenes, incluidas las del

carnaval y el martes de Carnaval, ha comunicado su verdad a Goethe-el-sabio que fue lo bastante sabio para no ridiculizarla.

En las *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann, el 17 de enero de 1827, el poeta cita y comenta sus propios versos sobre los fuegos de San Juan:

¡Que nunca acaben los fuegos de San Juan
y que jamás la alegría se pierda!
Siempre se esgrimirán las viejas escobas
y siempre nacerán nuevos hijos.

«No tengo sino que mirar por mis ventanas para ver constantemente en los niños que corren con sus *escobas el símbolo del mundo que eternamente se gasta y siempre rejuvenece*[228]».

Goethe comprendió perfectamente el lenguaje de las imágenes de la fiesta popular. Y su sentido del estilo no fue turbado en modo alguno por *la asociación puramente carnavalesca* de la escoba barriendo la calle y los niños, símbolo universal del mundo que muere y renace eternamente.

Volvamos a la descripción del carnaval de Roma, y en particular a la *imprecación* ambivalente y *afirmativa «sia ammazzato»*.

Toda jerarquía es abolida en el mundo del carnaval. Todas las clases sociales, todas las edades son iguales. Un niño apaga el cirio de su padre y le grita: «*Sia ammazzato il signore Padre*» («Muerte para mi señor padre»). Este magnífico grito del muchacho que amenaza alegremente de muerte a su padre y le apaga el cirio, no tiene necesidad de ser comentado luego de lo que hemos dicho.

El carnaval se acaba. Hacia la medianoche, en todas las casas tiene lugar un *festín* en el que se come *carne* en

abundancia, pues pronto será proscrita.

Después del último día de carnaval viene el «miércoles de ceniza» y Goethe acaba su descripción con sus «Reflexiones sobre el miércoles de ceniza» (*Aschenmittwoch betrachtung*), donde expone una especie de «filosofía del carnaval», tratando de descubrir *el sentido serio de su bufonería*. He aquí el pasaje esencial:

> «Si, durante el curso de estas locuras, el grosero Polichinela nos recuerda incongruentemente los placeres del amor, a los que debemos la existencia; si una vieja bruja profana en la plaza pública los misterios del alumbramiento; si tal cantidad de cirios encendidos en la noche nos recuerdan la solemnidad suprema: en medio de estas extravagancias, somos llevados a contemplar atentamente las escenas más importantes de nuestra existencia».

Esta reflexión no deja de decepcionarnos, pues no reúne todas las fases del carnaval (por ejemplo, la elección del rey de la risa, las guerras, el motivo del asesinato, etc.); su sentido se reduce a la visión de la vida y la muerte individuales. El principal aspecto, colectivo histórico, no es puesto en evidencia. «El incendio mundial» que debe renovar los fuegos del carnaval es casi reducido a los cirios funerarios del rito individual. La indecencia de Polichinela, la descripción del alumbramiento en plena calle y la imagen de la muerte simbolizada por el fuego, son justamente reunidos en un todo, en tanto que fases de un espectáculo consciente y puramente universal, pero sólo sobre la base exigua de la visión individual de la vida y de la muerte.

Así, la «Reflexión sobre el miércoles de ceniza» traspone casi enteramente en una sensación del mundo individual y

subjetiva las diferentes imágenes del carnaval que habían sido objeto de una descripción tan notable.

Dentro de este espíritu serán interpretados en la época del romanticismo los símbolos del destino individual, mientras que, en realidad, estas imágenes encubrían el destino popular indisolublemente ligado a la tierra y penetrado de un principio cósmico. Si Goethe no se comprometió en la individualización de las imágenes del carnaval en su propia obra, podemos considerar que estas «Reflexiones» han abierto el camino a otras[229].

El mérito del poeta en esta descripción del carnaval, e inclusive en su reflexión, es considerable: supo ver y revelar la unidad y el profundo valor del carnaval en la concepción del mundo. Detrás de esos hechos aislados a los que nada parece unir: extravagancias, obscenidades, familiaridad grosera, detrás de la aparente falta de seriedad de la fiesta, supo sentir *el punto de vista único acerca del mundo y el estilo único*, aunque no les haya dado en su reflexión final una expresión *teórica* justa y precisa.

A fin de examinar mejor el problema de los símbolos realistas de las formas de la fiesta popular, tal como los concebía el poeta, citaré otros dos juicios de Goethe extraídos de sus *Conversaciones con Eckermann*. Escribe a propósito de un cuadro del Corregio, *Destete del Niño Jesús*:

«Sí, este pequeño cuadro, ¡he aquí una obra! Aquí hay espíritu, sencillez, sentimiento de la belleza sensible. El *tema sagrado* se ha convertido en un tema *humano y universal*; es el símbolo de un *grado* de la vida que *todos* atravesamos. Un cuadro así es inmortal, porque se dirige a la vez *hacia atrás, a los primeros tiempos, y hacia adelante, al porvenir*» (13 de diciembre de 1826).

Y a propósito de *La vaca* de Myron:

> «Tenemos ante nosotros algo especialmente notable: esta bella figura encarna *el principio de la alimentación que hace vivir al mundo entero, del cual está impregnada toda la naturaleza*; yo califico a estas representaciones, y todas sus semejantes, de *verdaderos símbolos de la omnipresencia de Dios*».

De estos dos juicios deducimos que Goethe comprendió perfectamente *la significación simbólicamente ampliada de las imágenes de los alimentos* (en el cuadro, el amamantamiento del niño en el seno de su madre; en la escultura, el ternero en la ubre de la vaca).

Citaremos otros dos pasajes de las *Conversaciones con Eckermann*, que testimonian la idea casi carnavalesca que tenía Goethe de la muerte y la renovación tanto de los individuos como de toda la humanidad:

> «En general, usted notará que, a menudo, en la mitad de la vida del hombre hay como un viraje; en la juventud, todo le sonreía y, ahora todo se le hace contrario, y las desdichas le llegan una tras otra. ¿Sabe usted cómo me explico esto? *¡Es que hace falta que el hombre sea destruido! Todo hombre extraordinario tiene cierta misión que cumplir, y ha sido llamado para ella. Cuando la ha cumplido, ya no puede servir para nada sobre esta tierra bajo su forma actual, y la Providencia lo emplea en cualquier otra cosa*» (11 de marzo de 1818).

He aquí el segundo pasaje:

> «Veo venir el tiempo en que *Dios no encontrará ninguna alegría en la creación, en que tendrá que*

destruirla nuevamente, y rejuvenecerla. Estoy seguro de que todo está dispuesto de acuerdo con este plan, y ya, en el lejano porvenir, están acordados el tiempo y la hora en que deberá comenzar esta *época de rejuvenecimiento*. Pero hasta entonces habrá mucho tiempo y aún podremos, durante siglos y siglos, *divertirnos* como queramos sobre esta amada y *vieja* superficie de la tierra, tal como se nos presenta» (23 de octubre de 1828).

Conviene precisar que las ideas de Goethe sobre la *naturaleza*, concebida como *un todo* que incluye también al hombre, están penetradas de elementos de la concepción carnavalesca del mundo. Hacia 1782 había escrito un admirable poema en prosa titulado *La Naturaleza*, compuesto en el espíritu de Spinoza. Herzen ha hecho la traducción rusa que agregó a la segunda de sus *Cartas sobre el estudio de la naturaleza*.

He aquí algunos fragmentos que confirman nuestra opinión:

«La naturaleza. Rodeados y asidos por ella, no podemos ni salir de su seno ni penetrarla más profundamente. Llegada de improviso y no esperada, nos atrapa en el torbellino de su *danza* y nos arrastra hasta que, agotados, escapemos de sus brazos.

»Ella no tiene ni lenguajes ni lengua pero crea los millones de corazones y lenguas con las cuales habla y siente.

»Ella lo es todo. Se recompensa, se castiga, se divierte, se atormenta. Es severa y dulce, ama y aterroriza, es impotente y todopoderosa.

»Todos los hombres están en ella, y ella está en todos. Lleva con todos un *juego* amigable, y cuanto más *ganan* los

otros más se divierte. Con algunos, su juego es tan disimulado que acaba sin que ellos se den cuenta.

»Su *espectáculo* es eternamente nuevo, pues crea incesantemente nuevos contempladores. La vida es su mejor invención; *para ella la muerte es un medio de vida más grande*.

»… Ella es entera y *eternamente inacabada*. De la manera en que crea, puede crear eternamente».

La Naturaleza está, pues, escrito en un espíritu profundamente carnavalesco.

Al final de su vida (1828), Goethe escribió una «aclaración» a *La Naturaleza*, que contenía estas admirables palabras:

> «Se percibe una tendencia hacia una especie de panteísmo; además, sobre la base de fenómenos universales, suponemos una criatura inconcebible, incondicional y *humorística* que se contradice a sí misma, y todo puede desembocar en un *fuego* extremadamente serio».

Goethe comprendía que la seriedad y el miedo unilaterales son *los sentimientos de una parte* que se sabe separada del Todo. El Todo, en su «inacabamiento perpetuo», tiene un carácter humorístico y festivo, es decir que puede ser comprendido bajo su aspecto cómico.

Volvamos a Rabelais. En cierta medida, la descripción que hizo Goethe del carnaval podría servir de descripción del universo de Rabelais, de su sistema de imágenes. En realidad, *el clima de fiesta específica desprovista de piedad, la liberación total de la seriedad, él ambiente de libertad, de licencia y familiaridad, el valor de concepción del mundo de*

las obscenidades, los coronamientos-destronamientos burlescos, los alegres combates y guerras del carnaval, las disputas paródicas, las riñas unidas a los alumbramientos, las imprecaciones afirmativas todos estos elementos descritos por Goethe ¿no se encuentran en el libro de Rabelais? Sí, están en su universo, son también importantes y, además, tienen todos *el mismo valor de concepción del mundo*.

La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un *todo popular*, organizado *a su manera, a la manera popular*, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta.

Esta organización es, ante todo, profundamente concreta y sensible. Hasta el apretujamiento, el *contacto físico de los cuerpos*, está dotado de cierto sentido. El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (por medio de los disfraces y máscaras). Al mismo tiempo, *el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales*.

Durante su viaje a Italia, Goethe visitó las arenas de Verona, que naturalmente encontró vacías. En esta ocasión, emitió un *juicio* muy interesante sobre la autosensación particular del pueblo que, gracias al anfiteatro, ha obtenido *la forma concreta, sensible y visible de su masa y de su unidad*:

«Cuando ella se veía así reunida, debía asombrarse de sí misma, pues, habituada de ordinario a correr sin ningún orden, a encontrarse en una refriega desordenada e indisciplinada, el animal de cabezas y pensamientos

múltiples, flotando y errando aquí y allá, se ve reunido en un noble cuerpo, destinado a realizar una unidad, acoplado y fijado en una sola masa, una forma única, que es animada por *un solo espíritu*[230]».

Todas las formas e imágenes relacionadas con la vida de la fiesta popular durante la Edad Media suscitaron igualmente en el pueblo una sensación similar de su unidad. Pero ésta no tenía un carácter geométrico y estático tan simple, era más complicada, más diferenciada, y sobre todo era una muchedumbre *histórica*. Sobre la plaza pública del carnaval, el cuerpo del pueblo siente, antes que nada, su *unidad en él tiempo*, su *duración ininterrumpida dentro de éste*, su *inmortalidad histórica relativa*. Por consiguiente, lo que siente el pueblo no es la imagen estática de su unidad *(Eine Gestalt), sino la unidad y la continuidad de su devenir y su crecimiento*. Así mismo *todas las imágenes de la fiesta popular fijan el momento del devenir y del crecimiento, de la metamorfosis inacabada, de la muerte-renovación*. Todas son bicorporales (hasta cierto límite): en todas partes, el acento es puesto sobre la *reproducción: preñez, alumbramiento, virilidad* (doble joroba de Polichinela, vientres abultados, etc.). Hemos hablado de ello y volveremos todavía sobre el tema.

Con todas estas imágenes, escenas, obscenidades e imprecaciones afirmativas, el carnaval representa el drama de la inmortalidad e indestructibilidad del pueblo. En este universo, la sensación de la inmortalidad del pueblo se asocia a la de *relatividad del poder existente y de la verdad dominante*.

Las formas de la fiesta popular tienen la mirada dirigida *hacia el porvenir* y presentan *su victoria sobre el pasado, la «edad de oro»*: la victoria de la profusión universal de los bienes materiales, de la libertad y la igualdad y la fraternidad. La inmortalidad del pueblo garantiza el triunfo

del porvenir. El nacimiento de algo nuevo, más grande y mejor, es tan indispensable como el fin de lo antiguo. Lo uno se transforma en lo otro, lo mejor se torna ridículo y aniquila a lo peor. *En el todo* del mundo y del pueblo, *no hay lugar para el miedo*, que sólo puede penetrar *en una parte aislándola del todo, en un eslabón agonizante, separado del Todo naciente que forman el pueblo y el mundo, un todo triunfalmente alegre y que ignora el miedo*.

Este todo es el que habla por boca de todas las imágenes del carnaval, que reina en su ambiente mismo, obligando a todos y cada uno a comulgar con el sentimiento del conjunto.

Quisiera, a propósito de este sentimiento del Todo («perpetuamente inacabado»), citar un último fragmento de *La Naturaleza*:

«No tiene lenguajes ni lengua, pero ella crea los miles de lenguas y corazones con los que habla y siente.

»Su corona es *el amor*. Sólo gracias al amor puede uno acercársele. *Ha establecido un abismo entre las creaciones y todas éstas tienen sed de fundirse en el abrazo común. Ella las desunió para unirlas de nuevo*. Por el solo contacto de los labios con la copa del amor, redime toda una vida de sufrimientos».

Quisiera señalar especialmente, a manera de conclusión que, en la concepción carnavalesca del mundo, la inmortalidad del pueblo es experimentada como una indisoluble unidad con la inmortalidad de toda la existencia en vía de evolución, que aquélla se funde en ésta. El hombre experimenta vivamente en su cuerpo y en su vida, la tierra, los otros elementos, el sol, y el firmamento. Trataremos otra vez, en nuestro capítulo quinto, el carácter cósmico del cuerpo grotesco.

Vayamos a la segunda cuestión que habíamos planteado, la de las funciones particulares de las formas de la fiesta popular en el libro de Rabelais.

Tomaremos como punto de partida un breve análisis del muy antiguo drama cómico francés, *Le Jeu de la feuillée* del trovero de Arras Adam de la Halle. Escrita en 1262, esta pieza, que tiene por consiguiente casi tres siglos más que el libro de Rabelais, emplea hábilmente una fiesta, su tema y los derechos que ella confiere para apartarse de la rutina banal, de todo lo que es oficial y consagrado. Adam de la Halle emplea su material de manera muy simple, pero también muy concreta: de principio a fin, el drama está profundamente carnavalizado.

Le Jeu de la feuillée se representa en Arras, ciudad natal del autor, con su propia participación, la de su padre (maestro Henri), la de algunos otros ciudadanos de Arras, que llevan sus verdaderos nombres (Rikece, Auri-Haneli, Merciers-Gilot). El tema es el siguiente: Adam quiere dejar su ciudad natal y llevarse a su mujer a París para seguir allí sus estudios. El hecho es real. Por consiguiente, el escenario casi no separa el tema de la realidad; el elemento fantástico se une estrechamente a lo real: la pieza es representada el *primero de mayo*, día de *la feria y de la fiesta popular* de Arras, y toda la acción se desarrolla ese mismo día.

Le Jeu de la feuillée está dividida en tres partes. En la primera parte, autobiográfica, el autor ofrece una descripción extremadamente franca de sus asuntos personales y familiares en el espíritu de licencia y de familiaridad del carnaval; luego traza un retrato no menos realista de los ciudadanos de la ciudad, sin temer revelar sus secretos de alcoba.

El joven trovero aparece con vestimentas de clérigo (es un disfraz, porque él no lo es aún). Anuncia que va a dejar a su mujer con su padre a fin de irse a París para perfeccionar

sus estudios; cuenta cómo había estado enamorado de los encantos de Marie antes de su matrimonio, y los enumera de manera precisa, franca y cruda. El maestro Henri, padre de Adam, aparece poco después. Su hijo le pide algún dinero y aquél responde que es imposible, porque está viejo y *enfermo*. El médico que se encuentra allí diagnostica la enfermedad del padre: *la avaricia*, y cita al pasar a muchos ciudadanos de Arras que padecen el mismo mal. Una prostituta («Dama dulce») viene a consultar al médico. A este propósito, el autor se entrega a una suerte de «revisión» de la vida de alcoba de Arras y nombra a las damas cuya conducta deja mucho que desear. En esta consulta médica figura la *orina* en la cual el médico lee el carácter y el destino de su paciente.

La imagen del médico y de los vicios-enfermedades está tratada de un modo carnavalesco y grotesco. Aparece en seguida un monje; y colecta donaciones para San Acario, que cura la locura y la estupidez. Algunos desearían beneficiarse de las virtudes del santo. Ingresa a escena un loco acompañado de su padre. El rol de este loco, y de manera general el tema de la locura y de la tontería, es muy importante en la pieza. Nuestro loco se entrega a una crítica especialmente cruda de una orden del papa Alejandro IV, que afecta a los intereses de los clérigos (incluyendo al Maestro Henri). Es así como acaba la primera parte.

Los especialistas explican habitualmente estas licencias y obscenidades invocando la «grosería del siglo». Pero lo importante, a nuestro modo de ver, es que hay en esta tendencia a la «grosería» un sistema y un estilo: son los elementos que nosotros ya conocemos los que contribuyen a mostrar el aspecto cómico y carnavalesco del mundo.

Las fronteras entre el juego y la vida están diluidas adrede. Es la vida misma la que dirige el juego.

La segunda parte, fantástica, comienza luego de que el monje portador de reliquias —en cierta medida representante del clero, por consiguiente de un mundo y de una verdad oficiales— se ha dormido lejos de la glorieta (parte central de la escena) y sobre la cual la mesa está servida para las tres hadas que sólo podrán aparecer la noche del primero de mayo, y únicamente cuando el monje (es decir el representante del mundo oficial) se haya alejado. Antes del arribo de las hadas, el «ejército de Arlequín» desfila sobre la escena al tintinear de las campanillas: luego aparece el emisario del rey Arlequín, una especie de diablo cómico, y finalmente las hadas. Ellas comen en la glorieta, y se escuchan las frases que cambian entre sí y con el emisario del rey Arlequín, cuyo nombre es «Croquesot». Las hadas echan las suertes, buenas y malas (lo que incluye a Adam); se ve la «calle de la fortuna», que juega un gran papel en todas las adivinaciones y predicciones. Al finalizar la comida, vuelve la «Dama dulce», que goza como sus compañeras de la protección de las buenas hadas. Como las hadas, la «Dama dulce» representa al mundo no oficial, que la noche del primero de mayo goza del derecho de licencia y de impunidad.

La última parte de la pieza, o festín carnavalesco, se desarrolla antes del amanecer en una taberna, donde los que han asistido a la fiesta y a la pieza (incluso el monje de las reliquias) se reúnen para el banquete, para beber, reír, cantar y jugar a los dados. Se juega luego con el monje que está dormido. Aprovechando su sueño, el patrón de la taberna le roba el cofre que contiene las reliquias, y bajo las risas de la asamblea, imita al monje tratando de curar a los locos es decir, lo parodia. Al fin de la escena, el loco de la primera parte irrumpe en la taberna. Pero ya el alba apunta, las campanas resuenan en las iglesias, y al sonido de las

campanas, los actores se dirigen a la iglesia conducidos por el monje.

Tal es el resumen de este antiguo drama cómico francés. Por extraño que pueda parecer, nosotros encontramos aquí casi todo el universo rabelesiano en potencia.

Queremos señalar, ante todo, la línea estrechamente cerrada que une la pieza al primero de mayo. De principio a fin, en sus menores detalles, está hecha del ambiente y del tema de la fiesta que determina tanto la forma y el carácter de la puesta en escena como su contenido mismo. Durante la fiesta el poder del mundo oficial —Iglesia y Estado—, con sus reglas y su sistema de apreciación, parece abolido. El mundo tiene el derecho a salir de su rutinaria costumbre. El fin de estas libertades es señalado de manera muy concreta por el sonido matinal de las campanas (en la pieza, desde que el monje se aleja, empezamos a escuchar las campanillas de los arlequines que desfilan por la escena).

En el tema mismo de la pieza, el *banquete* —comida de hadas bajo la glorieta y francachela de los protagonistas en la taberna— ocupa un lugar preponderante. Señalemos el tema del *juego de dados* que no es solamente un banal pasatiempo en este día de fiesta: el juego tiene una relación interior con la fiesta, es como ella extraoficial pues las leyes que lo rigen se oponen al curso habitual de la vida. La abolición temporal del poder exclusivo ejercido por el clero oficial, conduce a un resurgir provisorio de las *divinidades paganas destronadas*: la procesión de arlequines, la aparición de hadas, el emisario del rey de los arlequines, la *fiesta de las prostitutas* en la plaza pública bajo la dirección de las hadas, se hace entonces posible.

Conviene señalar especialmente el *tema de la prostituta* («Dama dulce»); su mundo no oficial obtiene, el 1 de mayo, derecho de ciudadanía, e inclusive poder: «Dama dulce» tiene, en efecto, la intención de ajustar cuentas con sus

enemigos. Además, advirtamos el tema *de la rueda de la Fortuna, de las predicciones del 1 de mayo y de las suertes echadas por las hadas*; de ese modo, la fiesta se ha dirigido hacia el *porvenir*, que adquiere no solamente formas utópicas sino también las formas, más primitivas y arcaicas, de las predicciones y las maldiciones-bendiciones (para la próxima cosecha, la fertilidad del ganado, etc.). *El tema de las reliquias*, que introduce la idea del cuerpo despedazado, es también significativo. El médico y su invariable atributo, la orina, juegan un rol no menos importante, lo mismo que el tema de la locura y la tontería. Adam de la Halle ha introducido en su pieza un aire que recuerda al «grito» de la plaza pública, clamado para los tontos, y que, en cierta medida y en el mismo grado que la fiesta, suscita el ambiente: la fiesta da el derecho a ser tonto.

Por cierto, la tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación (que es lo único conservado en la injuria moderna de «imbécil»), y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. *La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial*, y también de *sus preocupaciones y de su seriedad*.

Recordemos la apología de la fiesta de los tontos a la que nos hemos referido más arriba (cap. I). Hemos visto que sus defensores la consideraban como una manifestación alegre y libre de la tontería, «nuestra segunda naturaleza». Esta alegre tontería se oponía a la seriedad «de la piedad y el temor divino». De esta suerte, los defensores de la fiesta de los tontos la veían no sólo como una liberación «una vez al año» del orden habitual, sino como una liberación de las

ideas religiosas, de la piedad y del temor de Dios. Se tenía el derecho de ver el mundo con los ojos «de la tontería», derecho que no pertenecía exclusivamente a la fiesta de los tontos, sino a la parte popular y pública de cualquier fiesta.

Esta es la razón por la cual *el tema de la tontería y la imagen del tonto incurable* adquieren una importancia tal en el clima de *Le Jeu de la feuillée*; la pieza concluye con la llegada del tonto poco antes de que las campanas empiecen a sonar.

Recordemos que, en su descripción del carnaval, Goethe señaló varías veces que cada uno de los participantes, por grave e importante que sea durante el año, puede, en esta ocasión, mostrarse tan tonto o extravagante como quiera.

Cuando Pantagruel persuade a Panurgo para tomar consejo de un loco, hace las reflexiones siguientes sobre la sabiduría y la tontería:

«Estarás de acuerdo con este razonamiento: pues, como aquel que de cerca atiende sus asuntos privados y domésticos, y está vigilante y atento al gobierno de su casa, cuyo espíritu no está descarriado, y no pierde ocasión alguna de adquirir y amasar bienes y riquezas, que constantemente sabe obviar los inconvenientes de la pobreza, lo llaman ustedes sabio mundano aunque sea fatuo en la estimación de las Inteligencias celestes; de la misma manera es preciso ser sabio más allá de aquella, quiero decir sabio y muy sabio por inspiración divina y apto para recibir beneficios de la adivinación, de olvidarse de sí mismo, salir de sí mismo, vaciar sus sentidos de toda afección terrenal, purgar su espíritu de toda solicitud humana, y llegar al desprendimiento. Lo que vulgarmente es imputado a la locura.

»De esta manera, el vulgo profano llamó Fatual al gran vaticinador Faunus, hijo de Picus, rey de los latinos. Así

veremos que entre los juglares, en la distribución de papeles, el personaje del tonto y del cómico es siempre representado por el actor más experto y perfecto de la compañía. Del mismo modo, los matemáticos afirman que el mismo horóscopo precede al nacimiento de los reyes y de los tontos[231]».

En esta disertación, escrita en lenguaje libresco y en un estilo elevado, la elección de palabras y conceptos parece dictada por las reglas de la *piedad oficial*. Esto es lo que explica que Rabelais emplee para caracterizar la tontería la fórmula «Inteligencias celestes» y «recibir beneficio de la adivinación». En la primera parte de nuestra cita, el loco y el tonto pasan por ser santos (en aquella época, no había nada de excesivo en esta idea, además Rabelais era monje franciscano). «La renunciación a los bienes de este mundo» del tonto (del loco) recupera casi el contenido cristiano tradicional de esta noción. En realidad, para Rabelais se trata de una renunciación al mundo oficial con sus concepciones, su sistema de juicios, su seriedad. El tonto Triboullet responde en todo aspecto a estos imperativos. La *verdad del bufón* suponía la *liberación del interés material, de la aptitud indigna* para arreglar con provecho los asuntos domésticos y privados; sin embargo, la lengua de esta verdad era al mismo tiempo eminentemente *terrestre y material*, con la única diferencia de que el principio material no tenía un carácter privado y egoísta, sino *universal*.

Si logramos abstraernos de las nociones oficiales, introducidas por el estilo elevado y el lenguaje libresco, veremos que esta cita no es otra cosa que una apología de la tontería, considerada como una de las formas de la *verdad no oficial*, como un punto de vista particular sobre el mundo, libre de todos los intereses privados egoístas, de las reglas y juicios «de este mundo» (es decir del mundo oficial,

al cual es siempre bueno complacer). El final de la cita habla de bufones y de locos, que aparecen en la escena del teatro con ocasión de las fiestas.

Volvamos al drama cómico de Adam de la Halle. ¿Cuáles son en él las funciones de la fiesta y de la tontería? *Ellas dan al autor el derecho de tratar un tema no oficial*; mejor aún, de expresar un punto de vista no oficial. Por simple y modesta que sea, esta pieza entrega un *aspecto particular* del mundo, totalmente extraño y, en su base misma, profundamente hostil a las concepciones medievales y al modo de vida oficial. Este aspecto manifiesta ante todo *el gozo y el alivio*; el banquete, la virilidad, el juego, el disfraz paródico del monje portador de reliquias, los dioses paganos destronados (hadas, Arlequines) juegan aquí un rol esencial. A pesar de lo fantástico, el mundo parece *más materialista, corporal, humano y alegre. Es el aspecto de fiesta del mundo, convertido en algo legal: la noche del 1 de mayo, se tiene el derecho a considerar el mundo sin temor y sin piedad*.

Esta pieza, que no tiene la pretensión de tratar ningún problema específico, es, no obstante, profundamente universal. No se encuentra en ella la menor traza de moralización abstracta ni de elemento cómico de los caracteres o situaciones; de manera general, no ofrece aspectos cómicos, individuales, del mundo y de la vida social, como tampoco negación abstracta. El mundo entero es presentado bajo su aspecto *alegre y libre*, que para Adam de la Halle es universal y lo engloba todo. Él está limitado no por tal o cual fenómeno del mundo sino exclusivamente por las fronteras temporales, aquellas que traza la noche del 1 de mayo; el sonido de las campanas en el alba hace volver al temor y a la piedad.

En el libro de Rabelais, escrito casi tres siglos después de *Le Jen de la feuillée*, las funciones de las formas de la fiesta

popular son análogas, con la única diferencia de que todo es más amplio, profundo, complejo, consciente y radical.

El *Cuarto Libro* narra, en el episodio de los Quisquillosos apaleados por el señor de Basché, la «farsa trágica» representada por el maestro Francois Villon: hacia el final de su vida Villon, que vivía en Saint-Maixent, había decidido montar en la feria de Niort el «Misterio de la Pasión», que comprendía entre otras cosas, una «gran diablada». Todo estaba listo para la representación y sólo faltaban las vestimentas de Dios Padre. Entonces Tappecoue, sacristán de los Franciscanos, se negó categóricamente a prestar capa y estola, considerando como una profanación el empleo de ropas sacerdotales sobre la escena. A pesar de todas sus exhortaciones, Villon no pudo doblegarlo. Decidió entonces vengarse. Sabía la fecha en la que Tappecoue volvía de su parroquia sobre su yegua, y preparó para esa fecha la repetición general de su diablada. Rabelais se entrega a una descripción de los diablos, de su vestido y su «armamento» (utensilios de cocina) de los que ya hemos hablado. La repetición tiene lugar *en la ciudad, en la plaza del mercado*.

En seguida Villon condujo a los diablos a *banquetear a una casa al borde del camino* por el cual debía pasar Tappecoue. Cuando éste apareció, los diablos lo rodearon con un griterío y repiqueteo terribles, lanzaron alquitrán hirviendo acompañado de llamas y de una humareda asfixiante, y espantaron a la yegua:

> «La yegua, completamente aterrorizada, se puso a saltar lanzando pedos, dando cabriolas y finalmente a galopar, dando coces, pedorreando doblemente, tanto que tiró al suelo a Tappecoue, y éste se cogió con todas sus fuerzas; las correas del estribo eran de cuerdas pero, por el estribo izquierdo, su zapato

> calado estaba tan enredado que no logró librarse, y así, fue arrastrado hasta desollarse el culo, mientras la yegua le coceaba y, por el pánico, atravesaba los arbustos y las zanjas. De modo que le destrozó la cabeza, al punto que el cerebro cayó cerca de la Cruz Osanniere, luego los brazos en pedazos, uno aquí, otro allá, y la misma suerte corrieron las piernas; de los intestinos hizo una gran carnicería, de modo que el animal, al llegar al convento, no llevaba de él sino el pie derecho y el zapato enredado[232]».

La «farsa trágica» de Villon es, en suma, *el desmenuzamiento, el despedazamiento del cuerpo de Tappecoue en la plaza pública, delante del cabaret, durante un banquete, en una atmósfera carnavalesca*. Esta farsa es trágica porque Tappecoue es en verdad hecho pedazos.

Basché cuenta esta historia con el fin de dar ánimo a sus servidores para zurrar a los Quisquillosos.

«Así, dijo de Basché, preveo yo, mis buenos amigos, que ustedes en adelante actuarán bien en esta farsa trágica…»[233].

¿Qué relación hay aquí entre la «broma pesada» de Villon y las crueldades infligidas a los Quisquillosos en casa del señor de Basché?

En los dos casos, a fin de asegurar la *impunidad* a sus autores (pero no únicamente por esto, como veremos más tarde), *los derechos y atrevimientos del carnaval* son aprovechados; en el segundo caso, el *rito nupcial*; en el primero, la *diablada*. La costumbre de «bodas o mitones» autorizaba libertades intolerables en tiempos normales: se podía impunemente atacar a puñetazos a todos los presentes, cualquiera que fuese su título y condición. La estructura y el orden de la vida, y en primer lugar la jerarquía social, eran abolidos durante el breve banquete

nupcial, lo mismo que la acción de las leyes de la cortesía entre iguales, la observancia de la etiqueta y las gradaciones jerárquicas entre superiores e inferiores: las convenciones se abolían, las distancias entre los hombres eran suprimidas, lo que encontraba su expresión simbólica en el derecho de atacar a golpes de puño al vecino, por digno e importante que fuera. *El elemento social y utópico del rito es perfectamente evidente. Durante la breve comida nupcial, los comensales parecen penetrar en el reino utópico de la igualdad y la libertad absolutas*[234].

Este *elemento utópico* toma aquí, como en todas las utopías relativas a las fiestas populares, *una encarnación material y corporal* claramente exteriorizada: la libertad y la igualdad son realizadas en las riñas familiares, es decir en el *contacto corporal brutal*. Como ya hemos visto, los golpes son el equivalente absoluto de las injurias obscenas. En el caso presente, el rito es un rito nupcial: esta noche serán realizados el contacto físico total entre los nuevos esposos, el acto de *la concepción*, el triunfo de la virilidad. La atmósfera del acto central de la fiesta contamina a todas las gentes y a todas las cosas; *los puñetazos son su forma de irradiar*.

El elemento utópico tiene un carácter absolutamente festivo (ataques sin mala intención, para reír). En fin, y esto es lo más importante, la utopía es representada sin ningún proscenio, actuada en la vida misma, aunque en verdad delimitada en el tiempo (duración del banquete nupcial), no hay ninguna separación entre participantes (intérpretes) y espectadores, todos son participantes. En cuanto es abolido el orden habitual del mundo, el nuevo régimen utópico que lo reemplaza es soberano y se extiende a todos: es lo que hace que los Quisquillosos, que llegan por azar durante la comida de bodas, se vean forzados a someterse a las leyes del reino utópico y no tengan derecho a quejarse por haber

sido apaleados. Entre el juego-espectáculo y la vida, no hay aquí ninguna frontera clara: se pasa fácilmente de una a la otra. Y de Basché ha podido, de esta suerte, utilizar las formas del juego para ajustar cuentas a los Quisquillosos de la manera más seria y efectiva.

La ausencia de proscenio es característica de todas las formas del espectáculo popular. La verdad utópica es representada en la vida misma. Durante un breve lapso, se convierte hasta cierto punto en una fuerza real que puede servir para castigar a los enemigos hereditarios de la verdad, a la manera del señor de Basché y del maestro Francois Villon.

Encontramos en las circunstancias de la «farsa trágica» de Villon los mismos elementos que en las «bodas a mitones» del señor de Basché. La diablada era la parte del misterio que se desarrollaba sobre la plaza pública. El misterio mismo era representado con un proscenio, con una división ante el público, al igual que la diablada. Pero la costumbre haría que, antes de la representación y a veces incluso algunos días más tarde, fuese permitido a los «diablos», a los intérpretes de la diablada correr por la ciudad y los villorios vecinos con sus vestidos de escena.

Numerosos testimonios y documentos dan fe de este fenómeno. En 1500, por ejemplo, en la ciudad de Amiens, algunos clérigos y feligreses solicitaron autorización para poner en escena un *Misterio de la Pasión* y, especialmente, para hacer correr a los «diablos». En el siglo XVI, una de las diabladas más célebres y populares se daba en Chaumont, en Haute-Marne[235], dentro del programa del *Misterio de San Juan*.

Las noticias relativas al *Misterio* de Chaumont especificaban siempre que diablos y diablillos tenían derecho, algunos días antes del estreno del misterio, a correr por la ciudad y los pueblos vecinos. Los actores

vestidos de diablos se sentían hasta cierto punto fuera de las prohibiciones habituales y comunicaban esta disposición de espíritu a todos los que entraban en contacto con ellos. Un ambiente de *libertad carnavalesca desenfrenada* se creaba así en torno suyo. Los «diablos», la mayor parte de las veces gente pobre (de allí la expresión francesa «pobre diablo») que se consideraban excluidos de las leyes habituales, violaban a veces el derecho de propiedad, robaban a los campesinos y no perdían la ocasión para salir a flote. Se entregaban también a otros excesos, por lo cual cierto decretos especiales prohibieron que a los diablos se les diera libertad fuera de sus papeles.

Pero incluso cuando permanecían dentro de los límites del rol que les había sido asignado, los diablos conservaban una *naturaleza* profundamente *extra-oficial*. Injurias y obscenidades formaban parte de su repertorio: actuaban y hablaban en sentido opuesto a las concepciones oficiales cristianas, pues además, el rol mismo lo exigía. Armaban en escena un ruido y un alboroto espantosos, sobre todo si se trataba de la «gran diablada». De allí la expresión francesa *faire le diable a quatre*. Precisemos de paso que la mayoría de las imprecaciones y groserías donde figura la palabra «diablo» deben su aparición o su evolución a los misterios escénicos. Las expresiones de origen similar abundan en el libro de Rabelais: *la grande diablerie a quatre* (Libro I, cap. IV), *faire d'un diable deux* (Tercer libro, cap. I), *criot comme tous les diables* (Libro I, cap. XXIII), *crient et burlent comme diables* (Tercer libro, cap. XXIII), así como los giros corrientes *faire les diables, en diable, pauvre diable*. La relación de las groserías e imprecaciones con la diablada es perfectamente comprensible, pues pertenecen unas y otras al mismo sistema de formas y de imágenes.

Pero *el diablo del misterio* no es solamente una figura extraoficial, es también un *personaje ambivalente* y se

parece, desde este aspecto, al *tonto y al bufón*. Representa *la fuerza de lo «bajo» material y corporal que da la muerte y regenera*. En las diabladas, los personajes de diablos se daban aires carnavalescos. Hemos visto, por ejemplo, que Rabelais armó a los de Villon con utensilios de cocina (otros testimonios dan fe de lo mismo).

En su libro *El Origen de Arlequín* (1904), Otto Driesen establece un paralelo detallado entre las diabladas y la algazaras (según *Le Roman de Fauvel*) y señala el enorme parecido entre todos los personajes que las componen. Así pues, la algazara también guarda relación con el carnaval[236].

Los rasgos particulares del diablo (ante todo su ambivalencia y su relación con lo «bajo» material y corporal) explican muy bien por qué se ha transformado en una figura cómica popular. Así, el diablo Arlequín (que en verdad no encontramos en los misterios) se transforma en figura de carnaval y de comedia. Recordemos que, inicialmente, el mismo Pantagruel era un diablo del misterio.

De este modo, la diablada, aunque pertenecía al misterio, estaba emparentada al carnaval, atravesaba el proscenio divisorio y se mezclaba con la vida de la plaza pública, gozando de los derechos particulares del carnaval (familiaridades y libertad).

He aquí por qué la diablada, que invadió la plaza pública, permite al maestro Francois Villon castigar impunemente al desobediente sacristán Tappecoue. Como en la mansión del señor de Basché, la representación sin proscenios de la *libertad utópica* permite vengarse seriamente *de un enemigo de esta libertad*.

¿Por qué Tappecoue mereció una suerte tan cruel? Se puede afirmar que, incluso desde el punto de vista del culto dionisíaco, el sacristán, enemigo de Dionisos, que se ha rebelado ante él (*por razones de principio*, el sacristán se

negó a prestar sus vestimentas para una representación teatral), ha sufrido la muerte de Penteo, quien perece despedazado por las Bacantes[237]. Desde el punto de vista de Rabelais, Tappecoue era un enemigo temible, la encarnación de aquello que él más detestaba: un «agelasto», es decir *un hombre que no sabe reír, un adversario de la risa*. Sí Rabelais no lo ha calificado directamente de tal, la negación de Tappecoue le hace digno del calificativo. *La seriedad piadosa, obtusa y malintencionada*, que teme hacer de las ropas sagradas un objeto de espectáculo y de juego, se manifiesta en este acto, y es algo que Rabelais detesta. Tappecoue se negó a hacer un regalo, a rendir servicios al pueblo en regocijo por razones de principio; ha sido inspirado por la vieja hostilidad del clero por el espectáculo, el mimo, la risa. Más aún, ha negado los vestidos para un enmascaramiento, un disfraz, es decir, en último término, para una renovación y reencarnación. Es pues el enemigo de la renovación y de la vida nueva, personifica la vejez, que no quiere *nacer ni morir*, una *vejez recalcitrante* y estéril, que Rabelais considera con horror. Tappecaue es el enemigo *de la verdad festiva de la plaza pública que induce al cambio y la renovación*, verdad que impregna las imágenes de la diablada imagina da por Villon. Y es esta verdad, provisionalmente elevada al rango de fuerza, lo que debe originar su pérdida. Tappecoue tuvo una muerte típicamente carnavalesca: su cuerpo ha sido desgarrado en pedazos.

Para Rabelais, este personaje, descrito sólo en su negativa provista de una significación simbólicamente ampliada, es la encarnación del espíritu del mundo gótico, de su *seriedad unilateral*, fundada sobre el temor y la coacción, de su deseo de interpretarlo todo *sub specie aeternitatis*, es decir desde el punto de vista de la eternidad, fuera del tiempo real; esta seriedad tendía hacia

la jerarquía inmóvil, inmutable y no toleraba ningún cambio de rol, ninguna renovación. De hecho, en la época de Rabelais, no quedaba nada de este mundo gótico y de su seriedad unilateral y fijada, fuera de las sotanas, sólo buenas para los alegres travestismos del carnaval; éstas eran celosamente guardadas por el sacristán Tappecoue, obtuso, sombrío y serio; Rabelais le ajusta las cuentas, mientras utiliza las sotanas para el fervoroso carnaval regenerador.

En su libro y por su libro, Rabelais actúa exactamente de la misma manera que Villon y de Basché. Utiliza sus métodos. Se sirve del sistema de imágenes de la fiesta popular con sus derechos de libertad y de licencia, reconocidos y consagrados por los siglos, para castigar seriamente a su enemigo: el período gótico. Como sólo se trata de un juego cómico, él permanece impune. Pero ese juego se desarrolla sin proscenio y, en ese ambiente de libertad autorizada, Rabelais se entrega a un ataque contra los dogmas, los misterios, los santuarios de la concepción medieval.

Es preciso reconocer que la «mala pasada» de Villon tuvo éxito en Rabelais. A despecho de su franco lenguaje, no solamente evitó la hoguera sino que, además, no sufrió ninguna persecución, ningún disgusto por poco grave que fuese. Evidentemente, tuvo que tomar a veces ciertas medidas de prudencia, desaparecer algún tiempo, atravesar la frontera francesa. Pero en conjunto las cosas no han pasado de allí, aparentemente sin inquietudes ni emociones particulares… Un antiguo amigo de Rabelais, el humanista Etienne Dolet, murió en la hoguera por cosas más insignificantes, que había tenido la mala fortuna de decir de modo serio: la ignorancia del método de Basché y de Villon le fue fatal.

Rabelais debió sufrir los ataques de los «agelastas», es decir, de los que no reconocían los derechos particulares de la risa. Todos sus libros fueron condenados por la Sorbona (lo cual, dicho sea de paso, no dificultó en nada su difusión y su reedición); hacia el final de sus días, Rabelais fue violentamente atacado por el monje Gabriel du Puy-Herbault en el lado católico, y en el lado protestante por Calvino; pero las voces de todos estos «agelastas» permanecieron aisladas y los derechos de la risa que confiere el carnaval lograron imponerse[238]. Repitámoslo, la mala pasada de Villon fue todo un éxito en Rabelais.

Sin embargo, no debemos creer que la utilización de las formas de la fiesta popular no haya sido sino un procedimiento exterior y mecánico de defensa contra la censura, un empleo forzado del «lenguaje de Esopo». Durante milenios, el pueblo ha sido favorecido por derechos y libertades provenientes de las imágenes cómicas de la fiesta y en las cuales encarnaba su propio espíritu crítico, su desconfianza ante la verdad oficial, sus mejores esperanzas y aspiraciones. Se puede afirmar que *la libertad era menos un derecho externo que el contenido más interno de la imágenes*, el lenguaje del *habla osada* que se había elaborado en el curso de varios milenios, un habla que se expresaba sobre el mundo y sobre el poder sin evasiones ni silencios. Es perfectamente comprensible que este lenguaje libre y audaz haya dado a su vez el *contenido positivo más rico* a las nuevas concepciones del mundo.

De Basché no utilizó solamente la forma tradicional de las «bodas a mitones» para apalear impunemente a los Quisquillosos. Hemos visto que el episodio se cumplía como *un rito solemne*, como un acto cómico cargado de sentido y tratado como tal hasta en sus menores detalles. Eran las *crueldades del estilo noble*. Los golpes que llueven sobre los Quisquillosos son justificados por los atacantes de las

«bodas a mitones»; llovían sobre el mundo antiguo (cuyos defensores eran los Quisquillosos) y al mismo tiempo contribuían a concebir y a suscitar un mundo nuevo. La libertad y la impunidad exteriores son inseparables del sentido positivo interior de estas formas, de su valor de concepción del mundo.

El despedazamiento carnavalesco de Tappecoue reviste el mismo carácter. También está cargado de sentido y tratado en el estilo noble hasta en sus mínimos detalles. Tappecoue era el representante del mundo antiguo, y su despedazamiento ha sido un hecho positivo. La libertad y la impunidad son aquí también inseparables del contenido positivo de todas las imágenes y formas del episodio.

El castigo del viejo mundo presentado bajo la forma carnavalesca no debe sorprendernos. Los grandes trastornos económicos, sociales y políticos *de estas épocas* no podían dejar de adquirir cierta toma de conciencia y exposición *carnavalescas*. Tomaré dos hechos universalmente conocidos de la historia rusa. En su combate contra el feudalismo, contra la antigua verdad del derecho sagrado del régimen de feudos y patrimonios, y mientras destruía los viejos principios estáticos, políticos, sociales, y en cierta medida, morales, Iván el Terrible recibió forzosamente la notable influencia de las formas de la plaza pública y la fiesta popular, las formas de ridiculización de la verdad y el poder antiguos con todo su sistema de travestismos (disfraces, mascaradas), de permutaciones jerárquicas (puestas al revés), destronamientos y rebajamientos.

Sin romper con el sonido de las campanas, Iván el Terrible no pudo prescindir de las campanillas de los bufones; ciertos elementos de las formas carnavalescas existían en la organización externa de la *opritchnina* (incluso un atributo tan carnavalesco como el *balai*, por ejemplo), la

misma existencia práctica de la *opritchnina* (vida y festines en el barrio de Alejandro) tenía un aspecto carnavalesco afirmado, extraterritorial. Más tarde, en un período de estabilización, la *opritchnina* fue suprimida y condenada, y se la combatió en su espíritu mismo, hostil a toda estabilización.

Todo esto debía manifestarse de manera especialmente brillante bajo Pedro el Grande: para él, las campanillas de los bufones casi no cubrían el sonido de las campanas. Sabemos hasta qué punto Pedro cultivó las últimas formas de la fiesta de los locos (nunca, ni siquiera al cabo de milenios, esta fiesta había sido legalizada y reconocida por el Estado en parte alguna); sus destronamientos y coronaciones para reír hicieron irrupción en la vida del Estado, al punto de que los títulos bufonescos iban a la par con el verdadero poder del Estado (éste fue el caso, por ejemplo, de Romodanovski); al comienzo, lo nuevo era aplicado a la vida como un *rito «divertido»*; durante la ejecución de las reformas, algunos de sus aspectos se unían a los elementos del disfrazamiento y destronamiento casi bufonescos (rasurada de barbas, vestiduras a la europea, fórmulas de cortesía). Sin embargo, en la época de Pedro el Grande las formas carnavalescas fueron sobre todo importadas del extranjero, mientras que bajo Iván el Terrible fueron más populares, vivientes, complicadas y contradictorias.

De este modo, la libertad exterior de las formas de la fiesta popular era inseparable de su libertad interior y de todo su valor positivo de concepción del mundo: daban un *nuevo aspecto positivo del mundo* y, al mismo tiempo, *el derecho de expresarlo impunemente*.

El valor que tenían las formas e imágenes de la fiesta popular ha sido ya explicado, y nos parece superfluo volver

a hacerlo. Su función particular en el libro de Rabelais resulta ahora perfectamente clara para nosotros.

Lo será aún más a la luz del problema que toda la literatura del Renacimiento quiso resolver. La época andaba en busca de las condiciones y formas que hicieran posibles y justificaran *una libertad y una franqueza máxima del pensamiento y de la palabra*. Al mismo tiempo, el *derecho exterior* (tolerado por la censura) *e interior* de libertad y de franqueza, no estaban separados uno del otro. En esa época, la franqueza no era evidentemente comprendida en su acepción estrechamente subjetiva, en el sentido de «sinceridad», «derechos del alma», «intimidad», etc.; todo era mucho más serio. Se trataba de la franqueza perfectamente objetiva, proclamada en alta voz delante del pueblo reunido en la plaza pública, que concernía a cada uno y a toda cosa. Hacía falta poner el pensamiento y la palabra en condiciones tales que el mundo volviera hacia ellas su otra cara, la cara oculta, de la que no se hablaba en absoluto o no se decía la verdad, que no armonizaba con los propósitos y formas de la concepción dominante. En los ámbitos del pensamiento, las palabras también estaban en busca de América, querían descubrir las antípodas, se esforzaban en mirar el hemisferio occidental del globo terrestre, preguntando: «¿Qué hay allí bajo nosotros?».

El pensamiento y la palabra buscaban la realidad nueva más allá del horizonte aparente de la concepción dominante. Y, a menudo, palabras y pensamientos se retorcían adrede para ver qué había realmente detrás de ellos, qué había en el revés. Buscaban la posición a partir de la cual pudiesen ver la otra ribera de las formas del pensamiento y de los juicios dominantes, a partir de la cual pudiesen lanzar nuevas miradas sobre el mundo.

Boccaccio fue de los primeros en plantear este problema de manera perfectamente consciente. La peste que sirve de

marco al *Decamerón*, debía crear las condiciones propicias a la franqueza, a los propósitos e imágenes no oficiales. En la conclusión, el autor subraya que las conversaciones que forman la materia de su libro tuvieron lugar no en la Iglesia, de cuyos asuntos conviene hablar con los pensamientos y las palabras más puras, ni tampoco en las escuelas de filosofía... sino *en los jardines, en un lugar de distracción*, entre jóvenes mujeres suficientemente maduras, como para no prestarse a habladurías, y *en un momento* en que no hubiera ningún inconveniente para las gentes más respetables en «andar con las calzas en la cabeza» para su salvación.

Y en otra parte (al final de la sexta jornada): «¿No sabe usted que en esta hora funesta *los jueces han huido de sus tribunales, las leyes tanto divinas como humanas guardan silencio*, y que a cada uno le es dejado un gran libre arbitrio a fin de que puedan salvar sus vidas? Además, si en el curso de las conversaciones vuestra honestidad se encuentra comprendida dentro de *las fronteras ligeramente más libres*, no es porque deba dar lugar a cualquier cosa indecente en sus actos, sino a fin de procurarles a usted y los demás cierto beneplácito».

El final de este pasaje está colmado de reservas y fórmulas suavizadoras, caras a Boccaccio, mientras que el comienzo revela con bastante justeza el rol de la peste en su proyecto: ésta da el derecho a hablar de otro modo, de encarar de otra manera la vida y el mundo; todas las convenciones son anuladas, así como las leyes «tanto divinas como humanas guardan silencio». La vida es sacada de su orden banal, la telaraña de las convenciones es desgarrada, todas las fronteras oficiales y jerárquicas son abolidas, se crea un ambiente específico, que acuerda el derecho exterior e interior a la libertad y a la franqueza. Incluso el hombre más respetable tiene el derecho de dudar

con las «calzas en la cabeza». Por ello, el problema de la vida es debatido «no en la iglesia, ni en las escuelas de filosofía», sino «en un lugar de distracción».

Estamos explicando así las funciones particulares de la peste en el *Decamerón*: ésta da a los personajes y al autor el derecho exterior e interior de emplear una franqueza y una libertad especiales. Pero, por otro lado, la peste, imagen condensada de la muerte, es el ingrediente indispensable de todo el sistema de imágenes de la novela, donde lo «bajo» material y corporal renovador juega un rol capital. El *Decamerón* es el coronamiento italiano del realismo grotesco carnavalesco bajo formas más reducidas y pobres.

El tema de la demencia o de la tontería que ataca al héroe, constituye otra solución al mismo problema. Se buscaba la libertad exterior e interior respecto a todas las formas y a todos los dogmas de la concepción agonizante, aunque dominante, a fin de mirar el mundo con otros ojos, de verlo de un modo diferente. La demencia o la tontería del héroe (evidentemente en el sentido ambivalente de los términos) daba el derecho a adoptar este punto de vista.

Para resolver este problema, Rabelais se ha vuelto hacia las formas de la fiesta popular, que prestan al pensamiento y a la palabra la libertad exterior e interior más radical al mismo tiempo que la más positiva y rica de sentidos.

La influencia del carnaval —en la acepción más amplia del término— ha sido enorme en todas las grandes épocas literarias, pero en la mayoría de los casos fue latente, indirecta, difícil de discernir, mientras que en el Renacimiento fue a la vez extraordinariamente fuerte, directa, inmediata y claramente expresada, incluso bajo sus formas exteriores. El Renacimiento es en cierta medida la carnavalización directa de la conciencia, de la concepción del mundo y de la literatura.

La cultura oficial de la Edad Media se elaboró a lo largo de los siglos, tuvo su período creativo y heroico, fue universal y omnipresente; comprendió y extravió a todo el universo, incluyendo cada fragmento de la conciencia humana y siendo apoyada por esa organización, única en su género, que era la Iglesia católica. Bajo el Renacimiento, la organización feudal toca a su fin, pero el poder de su ideología sobre la conciencia humana era todavía de una fuerza excepcional.

¿Sobre qué pudo apoyarse la ideología del Renacimiento en su lucha contra la cultura oficial de la Edad Media, especialmente si se considera que esta lucha fue poderosa y victoriosa? Las fuentes librescas de la Antigüedad no podían evidentemente constituir un apoyo satisfactorio en sí mismas. Incluso la Antigüedad podía ser interpretada (y muchos no se privaron de hacerlo) a través del prisma de la concepción medieval. A fin de descubrir la antigüedad humanista, era preciso liberar la conciencia del poder milenario de las categorías del pensamiento medieval, hacía falta tomar posición en la orilla opuesta a la cultura oficial, liberarse del atolladero secular del proceso ideológico.

Sólo la poderosa cultura cómica popular formada a lo largo de miles de años podía desempeñar ese rol. Los espíritus progresistas del Renacimiento participaban directamente de esta cultura, y ante todo en su aspecto de fiesta popular y de carnaval. El carnaval (repitamos que en la acepción más amplia del término) liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo. Ese era el poderoso apoyo que

permitía enfrentarse al siglo gótico y sentar los fundamentos de una nueva concepción del mundo. Es esto lo que nosotros entendemos por carnavalización del mundo, es decir la liberación total de la seriedad gótica a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida.

En una de sus reseñas de lectura, Dobrolioubov ha expresado esta admirable opinión:

> «Es preciso elaborar en el *alma la firme convicción de que es necesario y posible liberarse totalmente de la verdadera estructura de esta vida*, a fin de tener fuerza para describirla con poesía[239]».

En la base de la literatura progresista del Renacimiento se hallaba esta «firme convicción de que es necesario y posible liberarse totalmente de la verdadera estructura de esta vida». Gracias a esta convicción de la necesidad y la posibilidad *de un cambio y de una renovación radical de todo el orden existente* los autores del Renacimiento pudieron ver el mundo tal como lo hicieron. Es precisamente esta convicción, que atraviesa de extremo a extremo la cultura cómica popular, no como una idea abstracta sino como una sensación viviente, la que determina todas las formas y las imágenes. Por sus formas e imágenes, por su sistema abstracto de pensamiento, la cultura oficial de la Edad Media tendía a inculcar la convicción, diametralmente opuesta, de la intangibilidad e inmovilidad del régimen y de la verdad establecida, y, de manera general, de la perennidad e inmutabilidad de todo el orden existente. En la época de Rabelais, esta última convicción era aún todopoderosa, y no era posible vencerla por el camino de las investigaciones intelectuales individuales o del estudio libresco de fuentes antiguas (que no irían a iluminar «la conciencia carnavalesca»).

He aquí por qué sentimos en todas las grandes obras del Renacimiento la atmósfera carnavalesca que las penetra, el aliento libre de la plaza pública durante la fiesta popular. En su construcción misma, en la lógica original de sus imágenes, es fácil entonces vislumbrar la base carnavalesca, incluso cuando no está expresada de manera tan concreta y clara como lo hace Rabelais.

Un análisis idéntico al que nosotros empleamos para Rabelais permitiría poner igualmente en evidencia el aspecto carnavalesco primordial que preside la organización del drama shakesperiano. Nosotros sólo queremos hablar del segundo plano bufonesco en sus dramas, pues la lógica carnavalesca de los coronamientos-destronamientos —bajo una forma latente o aparente— organiza también su plano serio. Lo esencial para nosotros es la convicción, inherente al drama shakespeariano, de que es posible separarse de la verdadera estructura de la vida, y que determina el realismo temerario, extremadamente lúcido (pero alejado del cinismo), de Shakespeare, así como su adogmatismo absoluto. La inspiración carnavalesca de las renovaciones y cambios radicales constituyen para Shakespeare el fundamento de la sensación del mundo, que le permite ver la alternancia de las épocas que se produce en la realidad y, al mismo tiempo, comprender sus límites.

Hallamos en su obra múltiples manifestaciones del elemento carnavalesco: imágenes de lo «bajo» material y corporal, obscenidades ambivalentes, banquetes populares, etc. (de lo que ya hemos hablado en nuestra introducción).

El fundamento carnavalesco de *Don Quijote*, así como de las novelas de Cervantes, es absolutamente cierto: la novela está organizada directamente como un acto carnavalesco complejo, provisto de todos sus accesorios exteriores. La profundidad y la lógica del realismo de

Cervantes son, a su vez, determinados por la inspiración puramente carnavalesca de los cambios y renovaciones.

La literatura del Renacimiento merecería un estudio especial, realizado a la luz de las formas carnavalescas de la fiesta popular *cabalmente comprendidas*.

El libro de Rabelais es, en toda la literatura mundial, el que da mayor cabida a la fiesta. Ha encarnado la esencia misma de la fiesta popular. Y, en cuanto tal, se separa violentamente de la literatura seria, cotidiana, oficial y solemne de los siglos siguientes, especialmente del XIX. Esta es la razón por la que es imposible comprender a Rabelais adoptando una concepción del mundo totalmente *ajena a la fiesta*.

Bajo la influencia de la cultura burguesa, la noción de fiesta no ha hecho sino reducirse y desnaturalizarse, aunque no llegara a desaparecer. La fiesta es la categoría primera e indestructible de la civilización humana. Puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no puede eclipsarse del todo. La fiesta privada, del interior, que es la del individuo en la época burguesa, conserva a pesar de todo su naturaleza verdadera, aunque desnaturalizada: en los días de fiesta, las puertas de la casa son abiertas a los invitados (en última instancia, a todos, al mundo entero); en tales ocasiones, todo es distribuido profusamente (alimentos, vestidos, decoración de las piezas), los deseos de felicidad de todo tipo subsisten aún (si bien han perdido casi su valor ambivalente), así como las promesas, los juegos y camuflajes, la *risa alegre*, las bromas, danzas, etc. La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo, una tregua). Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo, de todo fin práctico, brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo, a la celebración de un acontecimiento histórico),

pues en realidad ella misma transgrede automáticamente los límites. Tampoco se puede separar la fiesta de la vida del cuerpo, de la tierra, de la naturaleza, del cosmos. En esta ocasión, «el sol se divierte en el cielo», y parece incluso que existe un «tiempo de fiesta» independiente[240]. En la época burguesa, todo esto habría de declinar.

Es un hecho significativo que la filosofía occidental de los últimos años, y más precisamente la filosofía antropológica, trate de revelar la sensación de fiesta particular del hombre (humor festivo), el aspecto de fiesta particular del mundo, y de utilizarlo para vencer el pesimismo de la concepción existencialista. La antropología filosófica con su método fenómeno-lógico no tiene nada que ver con la ciencia histórica y social verdadera y no puede dar ninguna solución a este problema; además, está orientada hacia la noción de fiesta deteriorada de la época burguesa[241].

Capítulo 4

EL BANQUETE DE RABELAIS

Tenemos aquí ante nosotros algo especialmente elevado: en esta bella imagen se ha encarnado el principio de la alimentación, sobre el cual reposa el mundo entero y del cual está penetrada toda la naturaleza.

GOETHE (a propósito de *La Vaca* de Mirón).

En el libro de Rabelais, las imágenes del banquete, es decir, del comer, beber, de la ingestión, están directamente ligadas a las formas de la fiesta popular estudiadas en el capítulo precedente. No se trata por cierto del beber y del comer cotidianos, que forman la existencia cotidiana de los individuos aislados. Se trata del *banquete* que se desarrolla *durante la fiesta popular*, en el centro de la *gran-comida*. La poderosa tendencia a la *abundancia* y a la universalidad está presente en cada una de las imágenes del beber y el comer que nos presenta Rabelais, y determina la formulización de estas imágenes, su *hiperbolismo positivo, su tono triunfal y alegre*. Esta tendencia a la abundancia y a

la universalidad es la levadura añadida a todas las imágenes de alimentación; gracias a ella, estas imágenes se elevan, crecen, se hinchan hasta alcanzar el nivel de lo superfluo y lo excesivo. En Rabelais, todas las imágenes del comer son idénticas a las salchichas y panes gigantes, habitualmente llevados con gran pompa en las procesiones del carnaval.

Las imágenes del banquete se asocian orgánicamente a todas las otras imágenes de la fiesta popular. El banquete es una parte necesaria en todo regocijo popular. Ningún acto cómico esencial puede prescindir de él. Hemos visto que el señor de Basché hizo apalear a los Quisquillosos durante una comida de bodas. A su vez, Tappecoue es despedazado cuando los diablos se hallan reunidos en una taberna para banquetear. Evidentemente, nada de esto es fortuito.

El rol de las imágenes del banquete en el libro de Rabelais es enorme. Casi no hay página donde estas imágenes no figuren, al menos en estado de metáforas y epítetos relacionados con los campos del beber y del comer.

Las imágenes del banquete están estrechamente ligadas a las del cuerpo grotesco. Es a veces difícil trazar una frontera precisa entre ambas, a tal punto están orgánica y esencialmente vinculadas; por ejemplo, en el episodio de la matanza del ganado (mezcla de cuerpos que comen y cuerpos comidos). Si examinamos el primer libro (escrito), es decir *Pantagruel*, veremos de golpe hasta qué punto las imágenes están imbricadas. El autor cuenta que, después de la muerte de Abel, la tierra *bebió* su sangre, que la hizo excepcionalmente fértil. Los hombres que comieron los nísperos que brotaron sobre esta tierra tienen *hinchazones* enormes *sobre el cuerpo. El motivo de la gran boca abierta* —motivo dominante en *Pantagruel*— y el de la *deglución* que le está asociado, son finalmente las mismas imágenes

del cuerpo y las del beber y el comer. En el momento en que Pantagruel debe venir al mundo, surgen del *vientre abierto* de su madre una hilera de bestias de carga, llevando sal y *entremeses salados*, lo que nos permite ver hasta qué punto las imágenes de la alimentación están ligadas a las del cuerpo y de la reproducción (fertilidad, crecimiento, alumbramiento).

Sigamos el rol que desempeñan las imágenes del banquete a través del libro.

Las primeras hazañas que efectúa Pantagruel en la cuna están todas referidas a *hazañas alimenticias*. La imagen del asado a la brasa domina el episodio turco de Panurgo. Con un banquete concluye el episodio del proceso que opone a los señores de Baisecul y Humevesne, y al de Thaumaste. Hemos visto el rol principalísimo que desempeña el banquete en el episodio de los caballeros asados. Todo lo referente a la guerra con el rey Anarche rebosa de imágenes del banquete, esencialmente la sal y el vino elevados al rango de principal arma de guerra. La visita de Epistemon al reino de ultratumba está plena de imágenes de banquete. La guerra contra Anarche acaba con una banquete popular saturnalesco en la capital de los Amaurotas.

En el segundo libro, el rol de las imágenes del banquete no es menos grande. La acción empieza con uno, dado en honor de la matanza del ganado. Las imágenes del comer juegan un rol capital en la educación de Gargantúa. Cuando, al inicio de la guerra picrocholina, vuelve a su país, Grandgousier da un banquete en el que los platos y las aves son enumerados en el menú. Hemos visto el papel desempeñado por el pan y el vino en el estallido de la guerra picrocholina y en el episodio del combate del hermano Juan en el claustro del monasterio. Este libro abunda en todo tipo de metáforas y comparaciones

tomadas del vocabulario del comer y beber. Concluye con estas palabras: «¡Y una buena mesa!»[242].

Si las imágenes del banquete son menos numerosas en el *Tercer Libro*, están sin embargo diseminadas en los diferentes episodios. Señalemos que es precisamente durante una comida cuando Panurgo consulta a un teólogo, un médico y un filósofo. El tema de todo el episodio —libre debate sobre la naturaleza de las mujeres y los problemas del matrimonio— es típico de las «charlas de mesa».

En el *Cuarto Libro*, el rol de las imágenes del banquete es más fuerte. Predominan en el episodio carnavalesco de la guerra de las Morcillas. En este libro figura el episodio de los Gastrólatras y la enumeración de platos y bebidas más amplia de la literatura mundial. Es aquí también donde se celebra a Gaster y sus invenciones. La absorción de alimentos desempeña un rol esencial en el episodio del gigante Bringuenarilles y en el de la «isla de vientos» donde se alimentan solamente de vientos. Aquí se sitúa la historia de «monjes en la cocina». En fin, el libro acaba con un festín a bordo del navío por medio del cual Pantagruel y sus compañeros «mejoran el tiempo». La última palabra del libro, que concluye con una tirada escatológica de Panurgo, es «¡Bebamos!». Es también la última palabra que escribió Rabelais.

¿Cuál es la importancia de estas imágenes del banquete? Ya hemos explicado que están indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además, y en forma esencial, están vinculadas *a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad*. Hemos notado también su tendencia inherente a la abundancia y a al universalidad. ¿Cómo explicar este rol excepcional y universal de las imágenes del banquete?

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos

particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En *el comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarra el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarra y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo.

La conciencia del hombre que se despertaba no podía dejar de concentrarse en este aspecto, no podía dejar de extraer un serie de imágenes esenciales que determinaban sus relaciones. *Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante*. El hombre *vencía al mundo*, lo engullía en vez de ser engullido por él; la frontera entre el hombre y el mundo se anulaba en un sentido que le era favorable.

En el sistema de imágenes de la Antigüedad, el comer era inseparable del *trabajo*. Era la coronación del trabajo y de la lucha. *El trabajo triunfaba en la comida*. El encuentro del hombre con el mundo en el trabajo y su lucha con él, concluían con la absorción de los alimentos, es decir, de una parte del mundo que le ha sido arrebatada. *Como última etapa victoriosa del trabajo*, el comer reemplaza frecuentemente en el sistema de imágenes al proceso del trabajo en su conjunto. En los sistemas de imágenes más antiguos, no pueden existir, de manera general, fronteras nítidas entre el comer y el trabajo, pues se trataba de dos fases de un mismo fenómeno: la lucha del hombre con el mundo que terminaba con la victoria del primero.

Es conveniente señalar que el trabajo y el comer eran colectivos; que toda la sociedad participaba en ellos por

igual. El comer colectivo, coronación de un trabajo colectivo, no es un acto biológico o animal, sino más bien un acontecimiento social. Si se aísla el comer del trabajo, cuya coronación es, y si se le considera como un fenómeno de la vida privada, no quedará nada de las imágenes del encuentro del hombre con el mundo, de la degustación del mundo, de la gran boca abierta, de los vínculos esenciales del comer con la palabra y la alegre verdad, no quedarán más que una serie de metáforas afectadas y desprovistas de sentido. Mientras que en el sistema de imágenes *del pueblo laborioso*, que continúa ganándose la vida y sus alimentos en ese combate que es el trabajo, que prosigue *engullendo la parte del mundo que acaba de conquistar, de vencer*, las imágenes del banquete mantenían siempre su importancia máxima, su universalismo, su vínculo esencial con la vida, la muerte, la lucha, la victoria, el triunfo, el renacimiento. Es ésta la razón por la cual dichas imágenes han seguido viviendo, en su sentido universalista, en todos los campos de la obra creativa popular. Continuaron desarrollándose, renovándose, enriqueciéndose con matices nuevos, entablando nuevas vinculaciones con los fenómenos más recientes; fueron ampliadas y renovadas al mismo tiempo que el pueblo que las creara.

Las imágenes del banquete no eran, pues, en modo alguno, supervivencias muertas de épocas ya extinguidas: supervivencias, por ejemplo, de los primeros tiempos, cuando —según afirman etnólogos y folkloristas— durante la caza colectiva tenían lugar el descuartizamiento y el consumo colectivos de la bestia vencida. Estas concepciones simplistas otorgan gran evidencia y cierta claridad aparente a las teorías que explican el origen de numerosas imágenes del banquete centradas en la descripción del despedazamiento y la absorción. Sin embargo, incluso las imágenes más antiguas del banquete

—al igual que las del cuerpo grotesco— que han llegado hasta nosotros, son mucho más complejas que estas nociones primitivas: son, por el contrario, profundamente conscientes, intencionales, filosóficas y ricas en matices y vínculos vivos con todo el contexto circundante; no se asemejan en absoluto a las supervivencias muertas de concepciones olvidadas.

La vida de las imágenes en los cultos y ritos de los sistemas religiosos oficiales reviste, por el contrario, un carácter totalmente diferente. Aquí, en efecto, se fijó bajo una forma sublimada un estado anterior del desarrollo de estas imágenes. Pero en el sistema de la fiesta popular, éstas fueron desarrolladas y renovadas en el curso de los milenios, hasta tal punto que, en la época de Rabelais y en los siglos subsiguientes, siguieron teniendo una existencia concreta y creadora en el campo artístico.

Dentro del realismo grotesco, estas imágenes tuvieron una vida particularmente rica. Es allí donde hay que buscar las fuentes principales de las imágenes rabelesianas del banquete. La influencia del *simposium* antiguo tuvo tan sólo una importancia secundaria.

Como hemos dicho, en la absorción de alimentos, las fronteras entre el cuerpo y el mundo son superadas en un sentido favorable para el primero, que triunfa sobre el mundo (sobre el enemigo), celebra su victoria, y crece en detrimento del otro. Esta fase del triunfo victorioso es obligatoriamente inherente a todas las imágenes del banquete. Una comida no podría ser triste. Tristeza y comida son incompatibles (mientras que la muerte y la comida son perfectamente compatibles). *El banquete celebra siempre la victoria*, éste es un rasgo propio de su naturaleza. *El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte*. A este respecto, es también el

equivalente de *la concepción y del nacimiento*. El cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido *y se renueva*.

Esta es la razón por la cual el banquete, comprendido como el triunfo victorioso y la renovación, cumple a menudo en la obra popular las *funciones de la coronación*. A este respecto, es el equivalente de la *boda* (acto de reproducción). Muy a menudo, los dos fines se funden en la imagen de la *comida de bodas* con la cual concluyen las obras populares. «El banquete», «la boda» y «la comida de bodas» no presentan un fin abstracto y desnudo, sino *un coronamiento siempre henchido de un principio nuevo*.

Es muy significativo que, en la obra popular, la muerte no sirve jamás de coronación. Si ella aparece al fin, es siempre seguida de una *comida funeraria* (es decir de un *banquete*; así por ejemplo concluye la *Ilíada*), que funciona como el verdadero coronamiento. Ello ocurre en razón del carácter ambivalente de todas las imágenes de la obra popular: el fin debe estar preñado de un nuevo comienzo, así como la muerte está preñada de un nuevo nacimiento.

La naturaleza victoriosa y triunfante de todo banquete hace de él no solamente el coronamiento adecuado, sino también el marco adecuado para toda una serie de acontecimientos capitales. Es por ello que en Rabelais el banquete corona casi siempre, o bien encuadra, un acontecimiento (los castigos infligidos a los Quisquillosos, por ejemplo).

El banquete, en cuanto *marco esencial de la palabra sabia, de los sabios decires, de la alegre verdad*, reviste una importancia muy especial. Un vínculo permanente ha unido siempre la palabra y el banquete. En el *simposium* antiguo este lazo fue presentado bajo una forma clara y clásica. No obstante, incluso el realismo grotesco de la Edad Media tenía una tradición muy original del *simposium*, es decir, del lenguaje de mesa.

Sería tentador buscar la génesis de este vínculo en la cuna misma de la palabra humana. Pero, aun cuando llegáramos a establecer esta última «génesis» de manera suficientemente verosímil, no proveería sino pocos elementos para la comprensión de la vida y de la toma de conciencia ulterior de estos vínculos. Pues incluso para los mismos autores antiguos —Platón, Jenofonte, Plutarco, Ateneo, Macrobio, Luciano, etc.— el *simposium*, lazo entre la palabra y el banquete, no era en modo alguno una supervivencia muerta, sino que, al contrario, ellos le daban un sentido muy preciso. Este vínculo estaba vivo y consciente en el *simposium* grotesco, en su heredero y maestro Rabelais[243].

En el prólogo de *Gargantúa*, Rabelais habla en términos claros de dicho vínculo. He aquí el pasaje:

«Ya que el componer este libro señorial no me hizo perder ni gastar más tiempo que el establecido para tomar mi refacción corporal, es decir, el de comer y beber. Esta es justamente la hora de escribir de tan altas materias y ciencias tan profundas, como bien lo sabía hacer Homero, parangón de todos los filósofos, y Ennio, padre de los poetas latinos, según lo testimonia Horacio, aun cuando un mastuerzo dijese que sus cármenes apestaban más a vino que a aceite.

»Otro tanto ha dicho un pícaro de mis libros, pero ¡mierda para él! ¡El olor del vino, oh cuánto más fragante, jovial e incitante que el del aceite! Y será motivo de gloria que se diga de mí que he gastado más en vino que en aceite, como hizo Demóstenes, cuando de él se decía que más gastaba en aceite que en vino. Es para mí honra y gloria ser reputado de buen catador y buen compañero, y a este título soy bienvenido en todas las compañías de pantagruelistas». (Libro I, Prólogo).

Al principio, el autor disminuye intencionadamente sus propios escritos: él no escribe, dice, sino cuando come, por lo cual pierde poco tiempo en sus escritos: el tiempo que consagraría a la diversión y la holganza. Se puede comprender en un sentido irónico la expresión «altas materias y ciencias profundas». Pero luego esta actitud es anulada por una referencia a Homero y Ennio, que tenían por hábito actuar como él.

Las charlas de mesa son las charlas libres y burlonas: el derecho a reír y a entregarse a las bufonerías, a la libertad y la franqueza, concedido con motivo de la fiesta popular, llegaba a ellas. Rabelais pone sobre sus escritos la gorra protectora del bufón. Pero, al mismo tiempo, el lenguaje de mesa cumple perfectamente su papel, y por su propia naturaleza. Él prefiere el vino al aceite, símbolo de la pía seriedad de Cuaresma.

Rabelais estaba perfectamente convencido de que no se podía expresar la verdad libre y franca sino en el ambiente del banquete, y únicamente con el tono de la charla de mesa, pues al margen de toda la consideración de prudencia, sólo este ambiente y su tono respondían a la esencia misma de la verdad tal como él la concebía: una *verdad interiormente libre, alegre y materialista*.

Detrás de la «seriedad de aceite» de todos los géneros elevados y oficiales, Rabelais percibía el poder fugaz y la verdad huidiza del pasado: Picrochole, Anarche, Janotus, Tappecoue, los Chiquanous, los calumniadores, los verdugos, los «agelastas» de toda calaña, los caníbales (que bramaban en lugar de reír), los misántropos, los hipócritas, los mojigatos, etc. Para él, la seriedad era el tono de la verdad huidiza y de la fuerza condenada, o del hombre débil aterrorizado por todo tipo de hechizos. Mientras que el simposium grotesco, las imágenes del banquete del carnaval y de la fiesta popular, y también en parte las

«charlas de mesa» de los antiguos le brindaban la risa, el tono, el vocabulario, es decir, todo el sistema de las imágenes que expresaba su nueva comprensión de la verdad. El banquete y las imágenes del banquete era el medio más favorable para una verdad absolutamente intrépida y alegre. *El pan y el vino* (el mundo vencido por el trabajo y la lucha) *anulan todo temor y liberan el lenguaje*. El encuentro alegre y triunfal con el mundo, que se produce mientras el hombre vencedor (que traga al mundo sin ser tragado por él) come y bebe, está en profunda armonía con la esencia misma de la concepción rabelesiana del mundo. Esta victoria sobre el mundo en el acto del comer era concreta, consciente, material y corporal; el hombre sentía el sabor del mundo vencido. El mundo alimentaba y alimentaría a la humanidad. Es esto lo que hace que no haya el menor atisbo de misticismo, el menor atisbo de sublimación abstracta e idealista en la imagen de una victoria sobre el mundo.

Esta imagen materializa la verdad, no le permite separarse de la tierra y, al mismo tiempo, le preserva su naturaleza universalista y cósmica. Los temas e imágenes de la «charla de mesa» son siempre «altas materias» y «ciencias profundas», pero, de una forma u otra, son destronadas y renovadas en el plano material y corporal; las «charlas de mesa» están dispensadas de observar las distancias jerárquicas entre las cosas y los valores, mezclan libremente lo profano y lo sagrado, lo superior y lo inferior, lo espiritual y lo material: no surgen diferencias entre ambos términos.

Advirtamos que Rabelais ha opuesto el vino al aceite. Como ya dijimos, este último es el símbolo de la seriedad pía y oficial, de «la piedad y el temor de Dios». El vino libera de la piedad y del temor. «La verdad en el vino» es una verdad libre y sin temor.

Importa señalar otro hecho capital: el vínculo particular de las frases intercambiadas en el curso del banquete con *el porvenir y la celebración-ridiculización*. Este aspecto está todavía vivo en los discursos y brindis pronunciados actualmente en los banquetes. La palabra corresponde en alguna medida al tiempo mismo, que da la muerte y la vida durante el acto; es así que la palabra tiene un doble sentido y es ambivalente. Incluso en la forma más estricta y fijada del simposium —en Platón y Jenofonte— la alabanza conserva su ambivalencia, incluyendo la injuria (si bien edulcorada); podemos, al hablar de Sócrates, referirnos a su físico monstruoso, y Sócrates puede celebrarse a sí mismo (en Jenofonte) en tanto que mediador. Vejez y juventud, belleza y deformidad, muerte y nacimiento se fusionan muy a menudo en una figura de doble rostro. *Pero durante la fiesta, la voz del tiempo habla ante todo del porvenir*. El triunfo del banquete toma la forma de anticipación con respecto a un porvenir mejor. Esto confiere un carácter particular a las palabras del banquete, liberadas de los ojos del pasado y del presente. Existe en los *Tratados* de Hipócrates uno titulado *De los vientos* (que Rabelais conocía a la perfección), y que da esa definición de la embriaguez:

> «Ocurre lo mismo en la embriaguez: luego de un aumento súbito de sangre, las almas cambian los pensamientos que contienen, y los hombres, olvidando los males presentes, aceptan la esperanza de los bienes futuros».

El carácter utópico de las palabras del banquete, todavía vivo en los discursos y brindis, no está separado de la tierra: el triunfo futuro de la humanidad es representado en las imágenes materiales y corporales de abundancia y de renovación del hombre.

La importancia y las funciones de las imágenes del banquete en Rabelais aparecen aún más claras sobre el telón de fondo de la tradición grotesca del simposium. Veremos en seguida sus principales manifestaciones.

La célebre *Coena Cypriani* inaugura la tradición grotesca. La historia de la creación de esta obra original resulta problemática. No tiene sin duda ninguna relación con San Cipriano, obispo de Cartago (muerto en 256), a cuya obra se solía sumar esta pieza. Parece imposible establecer su fecha de creación, que se sitúa entre los siglos V y VIII. El objetivo inmediato y consciente que se propuso el autor de la *Coena no* resulta claro. Algunos especialistas (Brewer, por ejemplo) afirman que el autor perseguía fines puramente didácticos, incluso mnemónicos: quería grabar en la memoria de sus discípulos los nombres y acontecimientos de la Sagrada Escritura; otros (Lapôtre) ven en ella una parodia del *Banquete* en honor de la diosa Ceres, de Juliano el Apóstata; otros, en fin (P. Lehmann entre ellos), creen ver una ampliación paródica de las homilías de Zenón, obispo de Verona. Conviene decir algo sobre estos sermones.

Zenón compuso homilías de un género original. Su fin era, aparentemente, ennoblecer las francachelas tumultuosas y poco cristianas a las que se entregaban sus feligreses con motivo de las fiestas de Pascua. Escogió, pues, en la Biblia y el Evangelio todos los fragmentos en que los personajes de la Historia santa estaban ocupados en comer y beber; en otras palabras, hizo una recopilación de escenas escogidas del banquete. Esta homilía contiene algunos elementos de *risas paschalis*, es decir, de bromas y risas que, según una antigua tradición, era lícito proferir en los sermones religiosos de la Pascua.

La *Coena Cypriani* recuerda efectivamente, por su carácter, las homilías de Zenón, aunque va mucho más

lejos. Su autor ha realizado una selección prodigiosa no solamente de todas las imágenes del banquete sino, de manera general, de todas las *imágenes de fiesta* dispersas en la Biblia y el Evangelio. Las reúne en un cuadro grandioso del banquete, lleno de movimiento y de vida, con una excepcional libertad carnavalesca o, más exactamente, saturnalesca (el vínculo de la *Coena* con las saturnales es reconocido por casi todos los especialistas). La parábola del rey que celebra el matrimonio de sus hijos (Mateo, XXII, 1-14) es la base de la obra. Todos los personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento son los convidados a un banquete grandioso, desde Adán y Eva hasta Jesucristo. Ocupan un lugar en la mesa, conforme a la Sagrada Escritura, que es utilizada de la manera más fantástica: Adán toma su lugar al centro, Eva se sienta sobre una hoja de parra, Caín sobre un arado, Abel sobre un cántaro de leche, Noé sobre su arca, Absalón sobre los ramos, Judas sobre un talego de dinero, etc. Los platos y brebajes servidos son elegidos en función del mismo principio: por ejemplo, se sirve a Cristo un vino de pasas que lleva el nombre de *passus*, porque él conoció «La pasión». Todas las otras fases del banquete se inspiran en este principio grotesco. Después de la comida (primera parte del banquete antiguo), Pilatos aporta los aguamaniles, Marta hace, por cierto, el servicio; David toca el arpa, Herodíades danza, Judas besa a todo el mundo; Noé está evidentemente en las viñas del Señor, el gallo impide dormir a Pedro, etc.

Al día siguiente del banquete, cada uno lleva un regalo al dueño de casa: Abraham un carnero; Moisés, dos tablas de la Ley; Cristo, un cordero, etc. En seguida aparece el tema del hurto: se descubre que numerosos objetos han sido robados durante el banquete, comienzan a buscarlos, todos los invitados son tratados entonces como ladrones, pero en seguida, en expiación de todos los pecados, se da muerte a

Agar, que es sepultado con gran pompa. Los principales argumentos de la estructura y del contenido de la *Coena Cypriani* abrieron a la literatura la tradición medieval de los banquetes.

La *Coena* es un juego de total libertad con todos los personajes, cosas, motivos y símbolos sagrados de la Biblia y el Evangelio. Su autor no retrocede ante nada. Los sufrimiento de Cristo, en función de una simple semejanza verbal, le obligan a beber el vino de pasas; todos los personajes sagrados son ladrones, etc. La fantasía con la cual los personajes charlan y las asociaciones insólitas de las imágenes sagradas, resultan sorprendentes; sólo Rabelais es capaz de rivalizar con semejantes acoplamientos. Toda la Sagrada Escritura empieza a girar en una ronda bufonesca. La pasión del Señor, el arca de Noé, la hoja de parra de Eva, el beso de Judas, etc., son trocados en detalles festivos de un banquete saturnalesco. Las imágenes elegidas por el autor como punto de partida son las que le dieron derecho a tomarse tales libertades. Una vez elegidas éstas, creaban el ambiente deseado para un juego totalmente libre. El carácter material y corporal de las imágenes del banquete permitirá utilizar casi toda la Sagrada Escritura, destronarla y al mismo tiempo renovarla (en efecto, bajo esta forma renovada, los personajes de la Biblia son perfectamente inolvidables). *El banquete tenía el poder de liberar a las palabras de las cadenas de la piedad y del temor divinos*. Todo se vuelve accesible al juego y la alegría.

Señalemos otra particularidad de la obra: el banquete reúne a personajes de las épocas más diversas; asistimos a una especie de reunión de toda la historia, en la persona de sus representantes, en torno a la mesa festiva. El banquete adquiere así un carácter universal y grandioso. Señalemos igualmente la aparición del tema del hurto, de la víctima

expiatoria paródica (Agar) y de los funerales paródicos: todo ello está estrechamente ligado a las imágenes del banquete o constituye un retorno tardío a las tradiciones del *simposium* grotesco.

La *Coena Cypriani* tuvo, desde el siglo XI (fecha en que resurgió), un éxito y una divulgación inmensos tanto en su versión inicial como en las diferentes adaptaciones. Nosotros conocemos tres: la del célebre abad de Fulda, Rabanus Maurus, del diácono Juan (877) y, en fin, de Asselin de Reim (principios del siglo XI).

Rabanus Maurus era un eclesiástico estricto y ortodoxo; no obstante, no encontró nada de profanatorio en la *Coena Cypriani*; redactó una adaptación abreviada que dedicó a Lotario II. En su dedicatoria, presume que la obra puede servir al rey de lectura «divertida»: *ad jocunditatem*.

Juan, diácono de Roma, transpone el texto de la *Coena* en verso (el original estaba en prosa) y le añade un prólogo y un epílogo. Destaca en el prólogo que la obra estaba destinada a ser representada en la *jete de l'école*, durante la *recreación pascual*, y que la *Coena* había logrado gran éxito en un *banquete* del rey Carlos el Calvo. Estos hechos son en extremo significativos: prueba hasta qué punto los derechos y libertades de la *recreación* y del *banquete* eran sagrados en el siglo IX. Para Rabanus Maurus (y otros personajes de su tiempo), el banquete de una fiesta justificaba el juego con los objetos sagrados, lo que, en otras circunstancias habría constituido una monstruosa profanación.

Los manuscritos de la *Coena* son bastante numerosos en todos los siglos posteriores, lo que testimonia la enorme influencia de este *simposium* medieval. Es muy significativo que el universalismo histórico de la *Coena*, y otros de sus rasgos, se encuentren en la más grandiosa obra del siglo XVI que trate del banquete: el *Moyen de réussir dans la vie*, así

como en *Le Songe de Pantagruel*[244], escrito bajo la influencia de Rabelais y que, a su vez, determinó el conjunto de temas del *Tercer Libro*.

La otra obra que desarrolla la tradición del banquete medieval, y de la cual nos ocuparemos ahora, se remonta al siglo X. El *Manuscrito de la canción de Cambridge* contiene una poesía en verso donde se relata la historia de un ladrón que se presenta ante Heringer, arzobispo de Maguncia, jurándole por todos los dioses que ha estado en el infierno y en el cielo[245]. Cristo celebra un *banquete* en el cielo: el apóstol Pablo le sirve de cocinero y San Juan Bautista de *capero*. Nuestro ladrón llega a robar un pedazo de carne de la mesa del festín y se la come. El arzobispo Heringer lo castiga por haber cometido ese hurto celeste.

Esta breve obra es harto típica de la tradición medieval del banquete: se trata de una parodia de la Cena; la imagen del banquete permite trasponerla en el plano material y corporal, introducir detalles culinarios auténticos, transformar a San Pablo en cocinero, etc.

En los siglos XI y XII la tradición del banquete se amplía gracias a la aparición del elemento satírico. A este respecto el *Tratado de García de Toledo* (siglo XI) es característico. En él se presenta un banquete ininterrumpido de la curia romana: papas y cardenales. El papa bebe en su gran copa de oro; torturado por una sed inextinguible, bebe a la salud de todos y de todo: por la salvación de las almas, por los enfermos, la buena cosecha, la paz, los viajeros marítimos y terrestres, etc. (aquí se parodia la *ekténeïa*). Los cardenales no se quedan atrás. La pintura de este banquete ininterrumpido, donde se da libre curso a la sed y a la avidez del papa y los cardenales, está llena de exageraciones y de largas enumeraciones de carácter laudatorio e injurioso (es decir, ambivalente). Se suele comparar esta obra al libro de Rabelais, como muestra de la

farsa grotesca. El apetito desmesurado del papa adquiere aquí las dimensiones cómicas.

El *Tratado de García* es una sátira abierta contra la venalidad, la codicia y la descomposición de la curia romana. Las imágenes del banquete, exageradas a escala cósmica, parecen tener un valor puramente negativo, el de «la exageración que no debe ser». Sin embargo, las cosas son más complejas en la realidad. Las imágenes del banquete, como todas las imágenes de la fiesta popular, son ambivalentes. Aquí son puestas al servicio de una tendencia estrictamente satírica y, en consecuencia, negativa; pero a pesar de ello, estas imágenes conservan su naturaleza positiva. Es esta última la que engendra las exageraciones, aún cuando sean empleadas con un fin satírico. La negación no toca a la materia misma de las imágenes, es decir al vino, la alimentación o la abundancia. Esta materia sigue siendo positiva. No encontramos en el *Tratado* las tendencias serias y ascéticas consecuentes. Allí donde éstas existen (por ejemplo, muy a menudo en la sátira protestante de la segunda mitad del siglo XVI), las imágenes materiales y corporales se marchitan inevitablemente, se tornan secas y parsimoniosas, las exageraciones se vuelven abstractas. Nada de eso hay en el *Tratado*. Las imágenes impulsadas por un fin satírico continúan viviendo una vida propia. No se limitan a la tendencia a la cual sirven. Pero esto tampoco perjudica a la sátira: el autor denuncia a la curia de una manera muy eficaz; al mismo tiempo, experimenta la influencia de la fuerza positiva de sus imágenes del banquete, que crean un ambiente de libertad permitiéndole parodiar los textos litúrgicos y evangélicos.

El fenómeno de desdoblamiento de la imagen tradicional (más a menudo la de la fiesta popular) está bastante difundido en la literatura mundial. Su fórmula general es la

siguiente: la imagen que se ha formado y desarrollado en las condiciones de la concepción grotesca del cuerpo, es decir del *cuerpo colectivo, del conjunto del pueblo*, es aplicada a la *vida corporal privada* del individuo perteneciente a una clase social. En el folklore, *el pueblo y sus representantes* (paladines, gigantes) banquetean: en el *Tratado*, son los papas y los cardenales quienes lo hacen. Estos banquetean al modo de los guerreros, aunque no lo son. No lo hacen por cierto en nombre del pueblo sino a sus espaldas y en detrimento suyo. Allí donde la imagen, directa o indirectamente tomada del folklore, es aplicada a la vida de grupos de clases no populares, surge fatalmente la contradicción interna específica de la imagen y su intensidad especial. Cierto es que nuestra fórmula racionaliza y esquematiza inevitablemente el fenómeno que es, por cierto, complejo, rico en matices y en conflictos de tendencias contradictorias; sus extremos no se juntan, como no pueden juntarse en una vida que no cesa de evolucionar. El pan hurtado al pueblo no deja de ser pan, el vino es siempre delicioso, incluso cuando es el papa quien lo bebe. *El vino y el pan* tienen su lógica propia, su *verdad*, su *invencible aspiración a la superabundancia, el inherente matiz indestructible de alegría y de triunfo victorioso*.

La tendencia a la abundancia, que constituye el fundamento de la imagen del banquete popular, choca y se confunde contradictoriamente con *la codicia y el egoísmo individuales y de clase*. En una y otra se encuentran los «mucho» y los «más», pero el sentido de concepción del mundo y el juicio de valor son profundamente diferentes. En la literatura de clase, las imágenes del banquete son complejas y contradictorias; su alma, sinónimo de abundancia popular heredada del folklore, no logra una buena relación con el cuerpo limitado, individual y egoísta. Las imágenes del vientre hinchado, de la boca abierta, del

falo enorme y la imagen popular positiva del «hombre harto», emparentadas a las imágenes del banquete, revelan un mismo carácter complejo y contradictorio. El vientre hinchado de los demonios de la fecundidad y de los héroes populares glotones (por ejemplo, el Gargantúa de las leyendas) se transforma en la gruesa panza del insaciable abate simoníaco. Entre los límites extremos, la imagen conoce una vida desdoblada, compleja y contradictoria.

En el siglo XVII, el «Gordo-Guillaume» (uno de los tres Turlupins) fue uno de los representantes y maestros favoritos de lo cómico popular. Era tan monstruosamente gordo que «tenía que hacer varios intentos antes de tocar su propio ombligo». Llevaba cinturón en dos lugares: bajo el pecho y bajo el vientre, de modo que su cuerpo tomaba la forma de un *tonel de vino*; su rostro estaba abundantemente cubierto de *harina*, que se esparcía por todos los lados cuando se desplazaba o gesticulaba. De ese modo, su silueta era la *encarnación corporal del pan y del vino*. Esta profusión ambulante de bienes terrenales gozaba de un prodigioso éxito entre el pueblo. Gordo-Guillaume es la personificación de la utopía alegre y universal del banquete, del «mundo de Saturno» llegado a la tierra. La santidad y la pureza de este vientre generoso no ofrecen evidentemente ninguna duda. Pero viene luego la gruesa panza de Míster Pickwick: éste tiene, sin duda, algo de Gordo-Guillaume (más exactamente de sus congéneres ingleses, los payasos populares); el pueblo inglés lo aplaudía y lo aplaudirá siempre; pero esta panza es mucho más compleja y contradictoria que el tonel de vino de Gordo-Guillaume.

El desdoblamiento y la contradicción interna de las imágenes del banquete popular se encontrarán bajo los géneros y variaciones más diversos en la literatura mundial.

El Tratado de García que acabamos de examinar es una de estas variaciones.

Presentaremos ahora otros fenómenos análogos del mismo período. En los *Poemas latinos atribuidos a Walter Mapes*[246] figura el *Magister Golias de quodam abbate*. Esta obra describe la jornada de un abate llena de acontecimientos exclusivamente relacionados con la vida material y corporal, y en primer lugar con los excesos en el beber y el comer. La pintura de estos hechos de la vida corporal (pues el abate no conoce otra) revela un carácter grotesco flagrante: todo es llevado al extremo, el autor ofrece interminables enumeraciones de los diversos platos que engulle el abate. Comienza por explicar todos los medios que el abate emplea para limpiarse (así es como empieza el día). Las imágenes materiales y corporales viven una existencia doble y compleja. Se siente incluso palpitar el pulso del gigantesco cuerpo colectivo, en el seno del cual ellas nacieron[247]. Pero *este* pulso gigantesco late débilmente, pues las imágenes están desligadas de lo que ha justificado su crecimiento y su exceso, de lo que las ligaba a la abundancia popular. El triunfo «de cierto abate» en la mesa es un triunfo prestado, pues no perfecciona nada. La imagen positiva de la «buena comida» y la imagen negativa de la glotonería parasitaria están fundidas en un todo intermitente e internamente contradictorio.

Otro fragmento de la misma compilación, el *Apocalipsis de Golias*, está construido de la misma manera. Pero aquí el autor señala que el abate, que bebe mucho buen vino, reserva a sus monjes uno más bien ordinario. Escuchamos las protestas del hermano Juan, quien acusa a su abate de amar el buen vino, a la vez que rehúsa y teme organizar la lucha para salvar el jardín del monasterio.

En la literatura recreativa latina de los siglos XII y XIII, las imágenes del banquete, así como las que se hallan ligadas a

la virilidad, están habitualmente concentradas en torno a la figura de un monje borrachín, glotón y disoluto. Esta imagen es por demás compleja e intermitente. En primer lugar, al estar entregado a la vida material y corporal, el monje se halla en contradicción brutal con el ideal ascético al servicio del cual se supone que está. En segundo lugar, su glotonería excesiva es el parasitismo del holgazán inactivo. Al mismo tiempo, él es para los otros el vocero del principio «gordo»: beber, comer, virilidad, alegría. Los autores de estas historias dan en su imagen los tres elementos simultáneos: no se podría precisar dónde terminan las alabanzas y dónde comienzan las reprobaciones. Los autores no están penetrados del ideal ascético en absoluto. El acento es puesto casi siempre sobre el elemento «grueso». Escuchamos aquí los valores materiales y corporales, permaneciendo en los límites del sistema de concepciones del clero. Por cierto, estas obras estaban emparentadas a las recreaciones, a la alegría de las fiestas, a los días de carne durante los cuales toda licencia estaba permitida.

Examinaremos una historia de este género que gozaba de gran popularidad. Su tema es bastante simple: un monje tiene la costumbre de pasar sus noches con una mujer casada hasta que un día el marido lo descubre y lo castra. Los autores compadecen más al monje que al marido. Para caracterizar (irónicamente) la «castidad» de la dama, se cita el número de sus amantes, que sobrepasa toda cifra verosímil. De hecho, esta historia no es otra que «la farsa trágica de la pérdida del falo del monje». El número importante de manuscritos que conocemos del siglo XIII dan testimonio de su popularidad. En muchos de ellos aparece bajo la forma de una «alegre homilía», mientras que en el siglo XV adquiere la forma de una «Pasión». En el *Codex parisinus*, se titula *Passio cuiusdem monachi*. Presentada

como una lectura evangélica, comienza con las palabras: «En aquel tiempo…». De hecho, es una verdadera «pasión carnavalesca».

Uno de los temas más difundidos en la literatura recreativa latina de los siglos XII y XIII era el de la superioridad del clérigo sobre el caballero en materia de amor, *Le Concile d'amour a Remiremont*, que describe un concilio de mujeres, nos es conocido desde el siglo XII. En sus discursos, las mujeres celebran la superioridad de los clérigos sobre los caballeros en materia amorosa. Numerosas obras del siglo XIII tratan temas análogos, poniendo en escena concilios y sínodos del clero, reunidos para defender el derecho de los clérigos a tener mujeres y concubinas. Este derecho es demostrado por múltiples referencias paródicas al Evangelio y a otros textos sagrados[248].

En todas estas obras, la figura del clérigo o del monje se convierte contradictoriamente en representante de la virilidad y la abundancia material y corporal. El hermano Juan, y parcialmente Panurgo, están ya en preparación. Después de esta digresión volvamos a las imágenes del banquete.

En la misma época, la tradición medieval del banquete se desarrolla en dos nuevas direcciones: en las misas paródicas de los borrachines y en la obra lírica de los «vagantes», escrita en lengua latina. Estos fenómenos son bien conocidos y no necesitan un examen detallado. Al lado de las misas paródicas de los borrachines (*Missa de potatoribus* o *Potatorutn missa*) existían las misas de jugadores (*Officium lusorum*) y a veces incluso los dos elementos: vino y juego, eran reunidos en la misma misa.

Estas misas seguían a veces de manera estricta el texto de los verdaderos oficios. Las imágenes del vino y de la borrachera están casi enteramente desprovistas de carácter

ambivalente. Por su naturaleza, estas obras se relacionan con los disfraces paródicos superficiales de los tiempos modernos. En la poesía de los vagantes, las imágenes del beber, del comer, del juego y del amor revelan los lazos que les unen a las formas de la fiesta popular. Se encuentra así la influencia de la tradición antigua de las canciones báquicas. Pero, en su conjunto, las imágenes del banquete ingresan en la nueva vía del desarrollo individual y lírico.

Es así como se presenta la tradición del banquete en la literatura recreativa y la fiesta latina de la Edad Media. Su influencia sobre Rabelais es, sin duda, perfectamente cierta. Sus obras, además, revisten un inmenso valor explicativo en tanto que fenómenos relacionados y paralelos.

¿Cuáles son las funciones de las imágenes del banquete en la tradición medieval que acabamos de definir?

En todos los casos, desde la *Coena Cypriani* hasta las homilías de Zenón y las sátiras y parodias más reciente de los siglos XV y XVI, las imágenes del banquete *liberan la palabra*, confieren un tono libre y sin temor a toda la obra. En el *simposium* de la Edad Media, a diferencia del de la Antigüedad, no hay, en la mayoría de los casos, ni discursos ni debates filosóficos. Pero toda la obra en conjunto, toda su materia verbal, está penetrada del espíritu del banquete. *El juego libre con las cosas sagradas* constituye el tenor esencial del *simposium* medieval. No se trata ni de nihilismo ni de alegría primitiva extraída de la degradación de lo elevado. No comprenderíamos el espíritu del *simposium* grotesco si no tomásemos en consideración el elemento profundamente positivo del *triunfo victorioso* inherente a toda imagen del banquete de origen folklórico. La conciencia de su fuerza *puramente humana, material y corporal* compenetra el *simposium* grotesco. *El hombre no teme al mundo, lo ha vencido y lo degusta*. En la atmósfera de esta degustación victoriosa, el mundo toma un aspecto

nuevo: cosecha copiosa, crecimiento generoso. Todos los terrores místicos se disipan (sólo los usurpadores y afirmadores del viejo mundo agonizante habrán de perseguir los banquetes).

Las charlas de banquete son a la vez universalistas y materialistas. Por eso el *simposium* grotesco disfraza y excede de manera paródica toda victoria puramente ideal, mística y ascética sobre el mundo (es decir, la victoria del espíritu abstracto). En el *simposium* grotesco de la Edad Media encontramos casi siempre un elemento de disfrazamiento paródico de la Cena. Sus rasgos se mantienen incluso allí donde el *simposium* está subordinado al máximo a la tendencia estrechamente satírica.

La intrusión en el lenguaje de los clérigos y de los estudiantes, de una cantidad inaudita de parodias verbales «empleadas en la conversación», de los textos sagrados sobre el comer y beber, testimonian la gran facultad que tenían estos últimos para liberar la palabra. Estas parodias eran utilizadas en el curso de cualquier banquete ordinario. Los textos sagrados, palabras litúrgicas, fragmentos de oraciones invertidos y rebajamientos, acompañaban literalmente cada uno de los vasos, cada uno de los bocados. El discurso del hermano Juan, sobre todo «Los propósitos de los buenos borrachos», es una prueba notable de esto en el libro de Rabelais. Hemos citado ya el testimonio de Henri Estienne al respecto. Todas estas parodias de mesa (que existen aún hoy) son la herencia de la Edad Media, en cuanto restos del *simposium* grotesco.

Algunos contemporáneos de Rabelais: Calvio, Charles de Saint-Marthe, Voultée, etc., vinculan directamente las corrientes y estados de espíritu ateos y materialistas a la atmósfera de la mesa: definieron esas corrientes como una especie de *libertinaje de mesa*.

Durante la Edad Media y en la época de Rabelais, este «libertinaje de mesa» tuvo un carácter democrático. En gran medida, su variedad inglesa en la época de Shakespeare, fue el libertinaje de mesa del círculo de Newsh y Robert Green; en Francia, estaban los adeptos libertinos: Saint-Amant, Théophile de Viau, d'Assoucy. Más tarde, esta tradición fue tomando la forma del ateísmo aristocrático y del materialismo, cuya expresión más notable en Francia, en el siglo XVII, fueron las orgías del círculo de los Vendôme.

El rol de las *charlas de banquete* liberadas del temor y la piedad no podría ser subestimado ni en la historia de la literatura ni en la del pensamiento materialista.

No hemos hecho sino seguir la línea latina del *simposium* medieval. No obstante, las imágenes del banquete han desempeñado también un rol eminente en la literatura en lengua vulgar, en la traición oral popular. Su importancia es considerable en todas las leyendas de gigantes (por ejemplo, en la tradición oral de las leyendas de Gargantúa y en la obra popular que sirvió de fuente a Rabelais). Existía un ciclo de leyendas eminentemente populares, que ponía en escena el país utópico de la glotonería y la ociosidad (por ejemplo, la fábula del *Pays de Cocagne*)[249]. Encontramos reflejos de estas leyendas en numerosos documentos de la literatura medieval. Por ejemplo, la novela *Aucassin et Nicolette* describe el país de Torlore. Es el «mundo a la inversa»: el rey da a luz y la reina hace la guerra. Esta guerra es, por otro lado, puramente carnavalesca: los combatientes se dan grandes golpes de queso, de manzanas cocidas y de hongos (el rey pariendo y la guerra con productos alimenticios son imágenes típicamente populares). En *Guillon de Bordeaux*, hay un país donde el pan crece con profusión y no pertenece a nadie. La obra titulada *Voyage et navigation de Panurge, disciple de Pantagruel, en des isles incogneues et merveilleuses*[250],

describe un país utópico donde las montañas son de manteca y harina, los ríos de leche, donde los pequeños pasteles calientes brotan como hongos, etc.

Volvemos a encontrar la influencia de este ciclo de leyendas en los episodios de la permanencia de Alcofribas en la boca de Pantagruel (el motivo de salvación contra pago) y en el de la guerra de las Morcillas[251]. Las imágenes del banquete tienen un rol predominante en la elaboración de un tema extremadamente popular en la Edad Media: la *Disputa de los Gordos y los Flacos*. Este tema fue, en efecto, tratado muy a menudo y en formas muy diversas[252]. Rabelais lo desarrolla a su vez en su enumeración de los platos magros y abundantes que los Gastrólatras ofrecen a su Dios, en el episodio de la guerra de las morcillas. La fuente inspiradora de Rabelais fue un poema de finales del siglo XIII: *Bataille de Carême et Mange-Viande* (a fines del siglo XV Molinet lo utiliza en sus *Débats entre Chair et Poisson*). Un poema del siglo XIII desarrolla la lucha que libran dos grandes soberanos: uno encarna la armada de *Mange-Viande*, en la cual los soldados son las salchichas, los embutidos, etc.; en la batalla toman parte quesos frescos, manteca, crema, etc.

Señalemos, finalmente, la influencia importante de las imágenes del banquete en las *soties*, farsas, y en todas las formas de lo cómico popular callejero. Se sabe que las figuras bufonescas nacionales tomaron sus nombres de los platos típicos (Hans Wurst, Pikkelhering, etc.).

En el siglo XVI, una farsa titulada *Les Morts vivans* había sido presentada en la corte de Carlos IX. He aquí el tema: un abogado, atacado de desarreglos mentales, se imagina que está muerto; deja de comer y de beber, permaneciendo extendido e inmóvil sobre su cama. A fin de curarlo, un pariente se hace pasar por muerto y ordena que se le ponga sobre la mesa, como un cadáver, en el cuarto del abogado

enfermo, Y toda la asistencia llora en torno al pretendido cadáver, mientras que él, acostado en la mesa, se entrega a un gesticular tan exagerado que todos empiezan *a reír*, incluso el supuesto muerto. El abogado expresa su sorpresa, pero se le persuade de que *los muertos deben reír*; así, él es obligado a reír: es el primer paso hacia la curación. En seguida, el pariente muerto, acostado sobre la mesa, *se pone a comer y beber*. Se persuade también al abogado de que *los muertos comen y beben*; él se pone a su vez a comer y a beber y sana definitivamente. Así, *la risa, la alimentación y la bebida triunfan sobre la muerte*. Este tema recuerda el relato de Petronio *La Casta Matrona de Efeso* (tomado del *Satiricón*).

En la literatura medieval escrita y oral, en lengua vulgar, las imágenes del banquete están tan estrechamente ligadas a la imagen grotesca del cuerpo, que muchas de estas obras no podrán ser analizadas sino en el capítulo siguiente, dedicado a la concepción grotesca del cuerpo.

Diremos algo ahora sobre la tradición italiana del banquete. En los poemas de Pulci, Berni y Ariosto, las imágenes del banquete desempeñan un papel esencial, sobre todo en los dos primeros. Ello es todavía más cierto para Folengo, tanto en sus obras en lengua italiana como en lengua macarrónica. Las imágenes del banquete y las innumerables metáforas y comparaciones «comestibles» tienen incluso la apariencia de ideas fijas. En la poesía macarrónica, el Olimpo es un país henchido de montañas de queso, mares de leche, en el que nadan bollos y pasteles; las musas son las cocineras. Folengo describe la cocina de los dioses en todos sus detalles a lo largo de ciento ochenta versos; el néctar es un caldo graso de puerco y de especias, etc. El papel destronador y renovador de estas imágenes es evidente, lo mismo que su carácter debilitado y estrecho: se advierte, en efecto, el predominio del elemento

estrictamente literario; la alegría triunfal del banquete ha degenerado, no hay un universalismo auténtico, y el aspecto de utopía popular está casi ausente. No se podría negar cierta influencia de Folengo sobre Rabelais, pero ella no concierne sino a los elementos superficiales y no es, en suma, muy grande.

Así se presenta la tradición de las imágenes del banquete en la Edad Media y el Renacimiento, de la que Rabelais aparece como el heredero y gran maestro. Asistimos en sus obras al triunfo del aspecto positivo, victorioso y liberador de las imágenes. La tendencia inherente al universalismo y a la abundancia se revela en todo su vigor.

No obstante, Rabelais conocía igualmente a los monjes holgazanes y glotones; es a ellos a quienes revela por ejemplo en el capítulo «Por qué los monjes prefieren estar en la cocina» del *Cuarto Libro*. Describiendo los pasatiempos de Gargantúa mientras hace su educación escolástica, Rabelais se entrega a una sátira de la glotonería de su héroe, (los pasatiempos de Gargantúa evocan la jornada de «cierto abate»). Sin embargo, el aspecto estrictamente satírico está bastante limitado y es secundario[253].

El elogio de Gaster revela, por el contrarío, un carácter más complejo. Estas alabanzas, así como los capítulos precedentes (los Gastrólatras y sus sacrificios culinarios exagerados en honor de Gaster), denotan el combate que se plantea entre dos tendencias opuestas. La abundancia de la mesa se conjuga con la glotonería pura de los Gastrólatras, que reverencian el vientre de su dios, mientras que Gaster «enviaba a estos baladrones a su bacinilla, para que observasen, considerasen, filosofasen y contemplasen qué divinidad hallaban en sus materias fecales».

Sobre el telón de fondo de las imágenes negativas de la gastronomía vacía (la negación no se extiende sin embargo

a los platos y vinos servidos a los Gastrólatras) se eleva la poderosa imagen de Gaster, *inventor y creador de toda la cultura técnica humana*.

Podemos encontrar en los estudios rabelesianos una tesis según la cual la celebración de Gaster contiene en germen el materialismo histórico. Esto es a la vez exacto e inexacto. Es imposible hablar de embriones del materialismo histórico, en el sentido estricto del término, en la etapa histórica en que escribía Rabelais. Pero tampoco podríamos ver allí únicamente un «primitivo materialismo del estómago». Gaster, que ha inventado la agricultura, los medios de conservar el grano, las armas para defenderlo, los medios de transportarlo, la construcción de ciudades y fortalezas, el arte de destruirlas, y que, por lo mismo, ha inventado las ciencias (matemáticas, astronomía, medicina, etc.), este Gaster no es el vientre biológico de una criatura animal, sino la encarnación de las necesidades materiales de una colectividad humana organizada. Este vientre *estudia el mundo* a fin de vencerlo y someterlo. Por ello el elogio de Gaster deja percibir el *tono victorioso del banquete* al final de la ilustración que se transforma en una fantasmagoría técnica de las futuras conquistas e invenciones de Gaster. Pero en estos tonos se mezclan una serie de acentos reprobadores y negativos, porque Gaster es egoísta, codicioso e injusto: si bien ha inventado el medio de construir las ciudades, inventó también el medio de destruirlas, es decir la guerra. Es ello lo que determina el carácter complicado del personaje, introduciendo una profunda contradicción interna en esta figura a la que Rabelais no pudo encontrar verdadera solución. Por otra parte, tampoco estuvo tentado de resolver el problema: deja la complejidad contradictoria de la vida, persuadido de que *el tiempo todopoderoso* sabrá encontrar la salida.

Señalemos que las imágenes del banquete victorioso tienen siempre *una coloración histórica*, lo que aparece especialmente en el episodio donde la hoguera que ha servido para quemar a los caballeros se transforma en fuego de cocina: el banquete se desarrolla de alguna manera en la nueva época, así como el banquete del carnaval tenía lugar en un porvenir utópico, en el mundo de Saturno recuperado. El tiempo alegre y triunfante, se expresa en el lenguaje de las imágenes del banquete. Como ya lo hemos explicado, esta idea está todavía viva en los brindis actuales.

No hemos abordado todavía un aspecto extremadamente importante de las imágenes del banquete: *el vínculo particular del comer con la muerte y los infiernos*. Entre otros sentidos, la palabra «morir» significaba «ser englutido», «ser comido». En Rabelais la imagen de los infiernos está indisolublemente ligada a las que se refieren al comer y beber. Pero *los infiernos* tienen igualmente la significación *topográfica de lo «bajo» corporal*, y él los describe también *en las formas del carnaval*. Los infiernos constituyen uno de los ejes más importantes en el libro de Rabelais, como en toda la literatura del Renacimiento (que no en vano fue inaugurada por Dante).

Consagraremos un capítulo especial a las imágenes de lo «bajo» material y corporal y a los infiernos; por ahora, volvamos al aspecto de las imágenes del banquete que las une a los infiernos y a la muerte.

Señalemos una vez más, a guisa de conclusión, que en la tradición de la fiesta popular (y en Rabelais), las imágenes del banquete se diferencian netamente de las que guardan relación con el comer en la vida privada, de la glotonería y de la embriaguez corrientes, tal como aparecen en los comienzos de la literatura burguesa. Estas últimas son las expresiones de la satisfacción y de la saciedad *concretas* de

un individuo egoísta, la expresión del *disfrute* individual y no del *triunfo* del conjunto del pueblo. Están aisladas del proceso de trabajo y lucha, desligadas de la plaza pública y encerradas en el interior de la casa y de la habitación («abundancia doméstica»); no es la «gran comida» sino un pequeño refrigerio doméstico con mendigos hambrientos en el umbral; si estas imágenes son hiperbolizadas, no expresan sino la codicia, y no un sentimiento de justicia social. Es la *vida cotidiana* inmóvil, privada de toda ampliación simbólica y valor universal, independientemente del hecho de saber si la descripción es estrictamente satírica, es decir, puramente negativa o positiva (en cuanto satisfacción).

A diferencia de todo esto, las imágenes de la fiesta popular del comer y beber no tienen nada en común con la vida cotidiana inmóvil y la satisfacción de un individuo aislado. Estas imágenes son profundamente *activas y triunfantes*, pues concluyen el proceso de trabajo y lucha que el hombre que vive en la sociedad efectúa con el mundo. Estas son universales, puesto que tienen por fundamento la abundancia creciente e inagotable del principio material. Son universales y se mezclan orgánicamente a las nociones de vida, muerte, renacimiento y renovación. Se mezclan orgánicamente también a la idea de *verdad*, libre y lúcida, que no conoce ni el temor ni la piedad y, por lo tanto, con la sabiduría popular. En fin, están imbuidas de la idea del tiempo dichoso, que se encamina hacía un porvenir mejor, destinado a cambiar y a renovar todo a su paso.

No se ha comprendido hasta ahora esta profunda originalidad de las imágenes del banquete popular. Se ha tenido la costumbre de interpretarlas desde el ángulo de la vida privada y de calificarlas de «realismo vulgar». Esta es la razón por la que no se ha comprendido ni explicado su

encanto insólito, así como tampoco el rol inmenso que han desempeñado en la literatura, el arte y las concepciones del pasado. Tampoco se ha estudiado la vida contradictoria de las imágenes del banquete popular en los sistemas de ideologías de clase donde ellas mismas están ligadas a lo cotidiano, donde van a parar a la degeneración, a diversos grados en función de las diferentes etapas de la evolución de las clases. Así, en el arte flamenco, las imágenes del banquete, aunque ligadas a lo cotidiano burgués, todavía han conservado, a un grado débil, su naturaleza positiva, lo que explica su fuerza y su encanto en la pintura flamenca. En este campo un estudio más profundo de la cultura popular del pasado permitiría plantear y resolver de un modo nuevo toda una serie de problemas capitales.

Capítulo 5

LA IMAGEN GROTESCA DEL CUERPO EN RABELAIS Y SUS FUENTES

En el grupo de imágenes del banquete que acabamos de estudiar, hemos podido observar una serie de exageraciones, de hipérboles claramente destacadas. Estas mismas exageraciones se encuentran en las imágenes del cuerpo y de la vida corporal, así como en otras imágenes. Pero son las del cuerpo y de la alimentación las que vienen más claramente expresadas. Es allí, pues, donde debemos investigar la fuente principal y el principio creador de todas las otras exageraciones e hipérboles del universo rabelesiano, la fuente de toda su profusión y superabundancia. La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*.

El investigador alemán Schneegans ha realizado la tentativa más rica y apropiada para referir la historia y proporcionar una teoría de lo grotesco. Su *Historia de la sátira grotesca* (1894) concede un lugar preponderante (casi la mitad de la obra) a Rabelais. Más aún, se puede incluso afirmar que el autor orienta en función de Rabelais la historia y la teoría de la sátira grotesca. Aunque particularmente precisa y consecuente, la interpretación de

la imagen grotesca que ofrece Schneegans nos parece fundamentalmente inexacta. Al mismo tiempo, sus errores son bastante típicos; se repiten en la mayoría de trabajos sobre el mismo tema aparecidos antes del suyo y sobre todo después. Schneegans ignora la *ambivalencia* profunda y esencial de lo grotesco, donde no percibe sino una exageración denigrante realizada con fines estrictamente satíricos. Como esta manera de tratar lo grotesco es eminentemente típica, iniciaremos este capítulo con una crítica de las concepciones de Schneegans.

Nuestro autor pone el acento en una diferenciación rigurosa y de tres tipos o categorías de comicidad: lo cómico *bufón (possenhaft)*, lo cómico *burlesco* y lo cómico *grotesco*. Con el fin de distinguirlos, analiza tres ejemplos.

Para el primero, cita una escena de la *commedia dell'arte* italiana (citada antes por Flogel, luego por Fischer). Un tartamudo que se dirige a Arlequín es incapaz de pronunciar una palabra complicada: hace esfuerzos terribles, *se ahoga, se baña en sudor, abre una gran boca, tiembla, se asfixia, su cara se infla*, sus ojos se le salen de las *órbitas*: «Se tiene la impresión de que está por conocer los *dolores y los espasmos del alumbramiento*». Al final, cansado de esperar la palabra, Arlequín ayuda al tartamudo de un modo inesperado: le lanza un cabezazo en el *vientre* y la palabra complicada *viene al mundo*.

Como ejemplo de lo cómico burlesco, Schneegans cita la epopeya burlesca de Scarron, *Le Virgili travesti*; a fin de rebajar las imágenes elevadas de la *Eneida*, Scarron pone en primer plano las escenas de la vida material y corporal, es así como Hécuba lava pañales; Dido, como todas las africanas, tiene la nariz roma; Eneas la atrae por su frescura y su salud, etc.

Finalmente, como ejemplo de lo cómico grotesco, el autor cita imágenes de Rabelais, las frases del hermano

Juan que afirman que «solamente la sombra del campanario de una abadía es fecunda» y que la ropa monacal puede devolver a un perro su virilidad perdida, así como el proyecto de Panurgo de construir el cerco de París con órganos genitales.

Schneegans pone en evidencia el carácter diferente de la risa en estos tres tipos. En el primer caso (cómico bufón), la risa es directa, ingenua y carente de maldad (incluso el tartamudo puede reírse de sus desdichas). En el segundo caso (burlesco), hay una cierta dosis de malicia en el rebajamiento de las cosas elevadas; además, la risa no es directa pues hace falta conocer la *Eneida*. En el tercer caso (grotesco), se asiste a la ridiculización de ciertos fenómenos sociales (libertinaje de los curas, venalidad de las mujeres de París), exagerando los vicios en grado extremo; la risa tampoco es directa, pues el lector debe conocer los fenómenos sociales planteados.

Schneegans se apoya en las tesis de la estética psicológica formal para justificar las distinciones entre estos tres tipos de risa. Lo cómico está basado en el contraste entre los sentimientos de satisfacción e insatisfacción. Esto es válido para los tres tipos, mientras que las diferencias que los separan son consecuencia de fuentes variadas de satisfacción e insatisfacción y de sus combinaciones diversas.

Así, en el primer caso (bufonería), el sentimiento de insatisfacción nace del carácter inesperado e insólito del remedio dado al tartamudo; en cuanto al sentimiento de satisfacción, proviene de la buena salida del Arlequín.

En el segundo caso (burlesco) la satisfacción viene del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, terminan por cansar. Ante la fatiga de mirar hacia arriba, se tiene el deseo de bajar los ojos. Cuanto más poderoso y largo haya sido el dominio de las cosas elevadas, mayor

satisfacción procurará su destronamiento o rebajamiento. De allí el éxito enorme de las parodias y disfrazamientos cuando son de actualidad, es decir, cuando lo sublime ha fatigado ya a los lectores. Así, los «pastiches» de Scarron, que atacaban el despotismo de Malherbe y del clasicismo, poseían actualidad.

En el tercer caso (grotesco), el sentimiento de insatisfacción proviene de que la imagen es imposible e inverosímil: no se puede imaginar que una mujer sea embarazada por la sombra de un campanario de abadía, etc. Y es esta imposibilidad, este aspecto inconcebible, lo que crea un vivo sentimiento de insatisfacción. No obstante, este último es vencido por una doble satisfacción: primero, porque reconocemos en esta imagen exagerada la depravación y la inmoralidad efectivas que reinan en los monasterios, es decir que reubicamos esta imagen exagerada en la realidad, y segundo, porque experimentamos una satisfacción moral, pues esta inmoralidad y esta depravación son fustigadas por medio de la caricatura y de la ridiculización.

En el primer caso (bufonería), nadie es ridiculizado: ni el tartamudo ni Arlequín. En el segundo caso, el estilo elevado de la *Eneida* así como el clasicismo en general son objeto de la irrisión, sin que ello tenga un motivo moral: no es sino una simple diversión frívola. Mientras que en el tercer caso (grotesco), es un fenómeno negativo preciso el que resulta ridiculizado, algo que no debería ser (*Nichtseinsollendes*), y es esto lo que Schneegans considera como el rasgo particular y esencial de lo grotesco: la exageración caricaturesca de un elemento negativo. Ello distingue a lo grotesco de la bufonería y de lo burlesco. Si tanto uno como el otro pueden admitir las exageraciones, éstas no están, de hecho, dirigidas contra lo que no debería ser. Además, en lo

grotesco, la exageración es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad.

Según Schneegans, en las artes plásticas lo grotesco es ante todo una caricatura, pero desarrollada hasta los límites de lo fantástico. Analiza muchas caricaturas de Napoleón III en las que la gruesa nariz del emperador adquiere proporciones enormes. Las caricaturas grotescas son las que presentan una dimensión imposible de esta nariz, la transforman en hocico de cerdo o pico de cuervo.

Así, para Schneegans, la exageración de lo *negativo* (lo que no debería ser) hasta los límites de lo imposible y lo monstruoso, constituye el rasgo esencial de lo grotesco. De donde resulta que lo grotesco es siempre satírico. Allí donde la perspectiva satírica está ausente, lo grotesco no existe. Schneegans deriva de esta definición todos los rasgos particulares de las imágenes de Rabelais y de su estilo verbal: exageración y superabundancia, propensión a traspasar los límites, enumeraciones de una extensión inconcebible, acumulación de sinónimos, etc.

Repetimos que esta concepción es eminentemente típica. La interpretación de la imagen grotesca, comprendida como algo puramente satírico, es decir, denigrante, es harto conocida. Se sabe que Rabelais ha sido calificado de autor satírico, mientras que en realidad no lo es más que Shakespeare y menos aún que Cervantes. Schneegans quiere aplicar a Rabelais su comprensión de la sátira estrecha, conforme al espíritu de los tiempos modernos, por lo que destaca la negación de ciertos fenómenos *particulares*, y no la de *toda la estructura de la vida* (comprendiendo la verdad dominante), negación indisolublemente asociada a la *afirmación de un nuevo nacimiento*.

La concepción de Schneegans es profundamente errónea. Está basada en una ignorancia total de numerosos

aspectos esenciales de lo grotesco, y, en primer lugar, de su ambivalencia. Además, Schneegans ignora enteramente sus fuentes folklóricas.

Por otra parte, se ve forzado a reconocer que no es posible aclarar los objetivos satíricos de todas las exageraciones rabelesianas, incluso haciendo grandes esfuerzos. Imputa esto a la naturaleza misma de la exageración, que tiende perpetuamente a rebasar todos los límites, sean cuales sean; llevado por su pasión y por su misma «embriaguez», el autor grotesco olvida a veces el verdadero objetivo de la exageración y pierde de vista la sátira.

Schneegans cita, en apoyo de esta última tesis, la descripción del crecimiento extraordinario de ciertas partes del cuerpo en el *Primer Libro* de *Pantagruel*.

La exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco (sobre todo en el sistema rabelesiano de imágenes); pero no es, sin embargo, el signo más importante. Es inadmisible considerarla como la naturaleza intrínseca de la imagen grotesca. Y Schneegans interpreta erróneamente el estilo de la exageración, su principio motor.

Podemos plantear la siguiente pregunta: ¿de dónde viene este estilo, esta «embriaguez» en la exageración?, si es un fenómeno negativo, que no debería existir, ¿cuál es su origen? La obra de Schneegans no dice nada sobre este punto. Igualmente, no revela en absoluto el carácter mismo de la exageración que, muy a menudo, degenera en notables cambios cualitativos.

Sí la naturaleza de la sátira grotesca consiste en exagerar algo *negativo que no debería ser*, no vemos verdaderamente de dónde pueda venir aquel *exceso festivo* en la exageración que el propio autor señala. Así como tampoco la riqueza y variedad cualitativas de la imagen, en

sus diversos lazos, a menudos inesperados, con fenómenos que pueden parecer lejanos y heterogéneos. En el mejor de los casos, la exageración puramente satírica de un hecho negativo no podría explicar sino el aspecto puramente cuantitativo de la exageración, y no la variedad y la riqueza cualitativas de la imagen y de sus vínculos. El mundo grotesco en el que sólo se habría exagerado lo que no debiera existir, sería cuantitativamente grande, pero cualitativamente muy pobre, limitado, carente de color y totalmente triste (como es en parte el mundo moroso de Swift), ¿qué relación podría tener este mundo con el universo festivo y tan rico de Rabelais? La orientación satírica sola no puede servir ni siquiera para explicar el impulso positivo de la exageración puramente cuantitativa, por no hablar de su riqueza cualitativa.

Inspirado por la estética idealista de la segunda mitad del siglo pasado y las reglas artísticas e ideológicas estrechas de su tiempo, Schneegans no pudo encontrar el camino adecuado para acceder a lo grotesco, ni comprender que sea posible unir en una sola imagen los polos positivo y negativo. Menos aún pudo comprender que el tema pueda rebasar sus propios límites, tanto los cuantitativos como los cualitativos, que pueda excederse a sí mismo y mezclarse con otros objetos. Las imágenes grotescas gruesas, bicorporales, resultan incomprensibles y el autor no veía que, en el mundo grotesco evolutivo, las fronteras entre cosas y fenómenos estaban trazadas de manera completamente diferente a como lo estaban en el mundo satírico del arte y de la literatura de su época.

Volvamos al punto de partida del análisis de Schneegans, a los ejemplos de bufonería, burlesco y grotesco que él cita. Mediante la perspectiva de su análisis, trata de elucidar el mecanismo psicológico formal de la percepción de los mismos en lugar de concentrarse en su contenido objetivo.

Si, por el contrario, partimos de este contenido objetivo, y no de los aspectos psicológicos formales, evidenciaremos la semejanza y el parentesco fundamentales de los tres ejemplos, de manera que las distinciones establecidas por Schneegans nos resultarán artificiales y accidentales.

¿Cuál es pues, en verdad, el contenido objetivo del primer ejemplo? La descripción que hace Schneegans no deja ninguna duda al respecto: *el tartamudo desempeña el acto del alumbramiento*; está *preñado* de una palabra y no logra parirla. Cito a Schneegans: «Parece que se tratara de las contracciones y espasmos del alumbramiento». La boca muy abierta, los ojos desorbitados, el sudor, el temblor, la asfixia, la cara inflada, etc., son manifestaciones y signos típicos de la vida grotesca del cuerpo: al manifestarse, adquieren el sentido de una escena de alumbramiento.

El gesto de Arlequín se torna entonces perfectamente comprensible: él *ayuda al parto* y, con toda lógica, se dirige sobre el *vientre* del tartamudo, tras lo cual, la palabra nace. Señalemos que es precisamente *una palabra* lo que nace. El acto altamente espiritual es rebajado y destronado por medio de una transposición en el plano material y corporal del alumbramiento (representado del modo más realista). Pero gracias a este destronamiento, la palabra se renueva y, de algún modo, renace por segunda vez (nosotros nos movemos sin cesar dentro del círculo del nacimiento y del alumbramiento).

Advertimos también con claridad el aspecto topográfico esencial de la jerarquía corporal invertida: lo bajo ocupa el lugar de lo alto; la palabra está localizada en la *boca* y en el pensamiento (la *cabeza*), mientras que aquí es ubicada en el *vientre*, de donde Arlequín la expulsa con un cabezazo. Este golpe tradicional, *patada en el vientre* (o en el *trasero*), es eminentemente topográfico, supone la misma lógica de la inversión, el contacto de lo alto con lo bajo. Además, aquí

la exageración también existe: los fenómenos corporales que acompañan las dificultades de elocución en los tartamudos (tensión ocular, sudor, etc.) son exagerados al punto de transformarse en signos del parto, luego de lo cual la pronunciación de una palabra desciende del aparato articulatorio al vientre. De tal suerte, un análisis objetivo permite revelar en esta pequeña escena los rasgos esenciales y fundamentales de lo grotesco, aquello que la hace notablemente rica y plena de sentido hasta en sus menores detalles. Y es al mismo tiempo universalista: una especie de pequeño *drama satírico de la palabra*, el drama de su nacimiento material, o el del cuerpo que da origen a la palabra. El realismo extraordinario, la riqueza y la extensión de su sentido y una profunda universalidad destacan en esta admirable escena, lo mismo que en todas las imágenes de lo cómico auténticamente popular.

Del mismo modo, un análisis objetivo del «pastiche» de Scarron revelaría la existencia de elementos idénticos. Desgraciadamente, sus imágenes son más pobres y esquematizadas; dejan una gran parte a lo accidental, al artificio literario. Schneegans no ve otra cosa que un rebajamiento de lo sublime que empieza a fatigar al lector. Lo explica según consideraciones psicológicas formales: hace bajar los ojos a fin de reposar la vista que ha mirado demasiado a lo alto. Y efectivamente, el autor destrona las imágenes de la *Eneida* y las transpone a *la esfera material y corporal*: la del comer, beber, de la vida sexual y los hechos corporales respectivos. Esta esfera tiene un *valor positivo*, es *lo bajo lo que da a luz*. Así, las imágenes de la *Eneida* no son solamente destronadas, sino también renovadas. Repetimos que bajo la pluma de Scarron todo lo que es transferido adquiere un carácter literario más abstracto y superficial.

Consideremos el tercer ejemplo de Schneegans, las imágenes rabelesianas. Veamos la primera. El hermano Juan asegura que incluso la sombra del campanario de la abadía es fecunda. Esta imagen nos introduce directamente en la lógica grotesca de la «depravación» monacal, pues el tema rebasa los límites cualitativos, cesa de ser él mismo. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo se borran, uno asiste a una fusión del mundo exterior y de las cosas. Conviene señalar que el campanario (la torre) es la imagen grotesca corriente para designar el falo[254]. Todo el contexto que suscita la presente imagen crea la atmósfera que justifica esta transformación grotesca. He aquí el texto de Rabelais:

> «Esta sí que es una mala jugada —(*rentré de picques*), dijo el monje—. Bien podría ser ella tan fea como *Proserpina*, pero no ha de faltarle diversión con cualquier cabalgata, ¡por Dios!, así como está rodeada de monjes, pues un buen obrero mete en su obra toda clase de piezas y materiales. Así me atrape el mal de los tarantulados si no las encontráis con el vientre bien cebado a vuestro regreso, pues *solamente la sombra de un campanario de abadía es fecunda*».

Todas las declaraciones del hermano Juan rebosan de elementos no oficiales y rebajantes, que preparan la atmósfera de nuestra imagen grotesca. Vemos en primer lugar una expresión relacionada al juego de cartas (bien *rentré de picques*: mala salida). Luego, la de la horrorosa Proserpina, reina de los Infiernos, que no es por cierto una reminiscencia antigua sino más bien la «madre de los diablos», personaje de las diablerías medievales; además, comporta un matiz topográfico, ya que, para el autor, los infiernos figuran lo «bajo» corporal. En seguida, encontramos un juramento (por Dios), luego una

exclamación (que me atrape...) ligados ambos a lo «bajo» corporal. En fin, dos metáforas designan el acto del amor, una relacionada a la equitación (*saccade*), la otra presentada bajo una forma de refrán («un buen obrero mete en su obra toda clase de piezas»). En los dos casos, asistimos a un rebajamiento de los objetos de un orden a otro (equitación, trabajo) seguido de su renovación en el plano de lo «bajo» material y corporal, preparándose así la imagen grotesca.

Todos estos elementos del lenguaje crean la atmósfera licenciosa específica, la mayoría de ellos están directamente ligados a lo «bajo» material y corporal, corporalizan y rebajan las cosas, mezclan el cuerpo y el mundo, preparando de este modo la *transformación del campanario en falo*.

Esta imagen grotesca, como afirma Schneegans, ¿es acaso una pura sátira moral sobre la depravación de los monjes?

El pasaje que acabamos de analizar es el fragmento de un amplio episodio que narra la historia de los seis peregrinos que Gargantúa se *comió* en ensalada y que fueron milagrosamente salvados. En efecto, este episodio es una sátira de los peregrinajes y de la fe en la virtud milagrosa de las reliquias que protegen de las enfermedades (en este caso la peste). No obstante, este fin satírico preciso está lejos de dar todo su sentido al conjunto del episodio y no determina en modo alguno las otras imágenes que contiene. El episodio tiene por centro la imagen grotesca típica del engullimiento de los peregrinos, luego, la no menos típica de su baño en orina, y en fin un «pastiche» de los salmos que relata todos los infortunios de los desdichados peregrinos. Da una interpretación rebajante de algunos pasajes de los salmos. Todos estos motivos e imágenes tienen una larga significación universal, y sería

estúpido pensar que han sido tratados con el único fin de ridiculizar el parasitismo de los peregrinos y su fe primitiva en las reliquias, lo cual sería desmedido: equivaldría a abatir gorriones a cañonazos.

La crítica de los peregrinos y de la fe primitiva en las reliquias es la tendencia perfectamente oficial del episodio. En su sermón a los peregrinos, Grandgousier lo expresa claramente en el lenguaje oficial del sabio poder del Estado. Y Rabelais habla sin rodeos, como el representante oficial del rey, que emite la opinión del poder a propósito de los abusos de los peregrinajes. No es ciertamente la fe lo que es cuestionado, sino simplemente la superstición primitiva de los peregrinos[255].

Esta es la idea *oficial* del episodio, enunciada directamente. Pero *el lenguaje no oficial, popular, alegre, trivial* de las imágenes dice algo muy diferente. El poderoso aliento material y corporal que las anima, destrona y renueva todo el mundo de las concepciones y de la estructura medievales, con su fe, sus santos, sus reliquias, sus monasterios, su falso ascetismo, su miedo a la muerte, su escatología y sus profetas. En este mundo abolido, los peregrinos no son sino un detalle menudo y lastimoso; casi sin que nos demos cuenta, son tragados con la ensalada y están a punto de perecer ahogados en la orina. El soplo material y corporal tiene aquí un carácter *positivo*. Son precisamente las imágenes materiales y corporales las que son exageradas en proporciones inverosímiles: el falo del monje tan alto como un campanario, las olas de orina de Pantagruel, su garganta desmesurada.

Esta es la razón por la cual el campanario de la abadía destronada, y luego renovada en la imagen del falo gigante cuya sombra es capaz de fecundar a una mujer, resulta todo menos una exageración caricatural de la *depravación* monacal. Más bien, destrona al conjunto de la abadía, el

terreno donde ella se levanta, su *falso ideal ascético, su eternidad abstracta y estéril*. La sombra del campanario es la sombra del falo, que da nacimiento a una vida nueva. De la abadía no queda sino un ser viviente, el hermano Juan, glotón y bebedor, implacablemente lúcido y franco, poderoso, heroicamente audaz, pleno de una energía inagotable y ávido de novedades.

Es preciso señalar todavía que la imagen del campanario que fecunda a la mujer, como todas las imágenes de su género, es topográfica: el campanario que se eleva hacia los cielos, *a lo alto*, es transformado en *falo* («bajo» corporal), al igual que la sombra, *cae sobre la tierra* («bajo» topográfico) y *fecunda* a una mujer (siempre *lo bajo*).

La imagen de las murallas que Panurgo propone construir es también preparada por el contexto:

> «—Amigo mío —dijo Pantagruel—, ¿sabes lo que respondió Agesilao cuando le preguntaron por qué la gran ciudad de Lacedemonia no estaba rodeada de murallas? Señalando a los habitantes y ciudadanos de la ciudad, tan expertos en disciplina militar y tan fuertes y bien armados, dijo: “He aquí las murallas de la ciudad”, queriendo decir que la mejor muralla es hecha de huesos y que las ciudades y villas no podrían tener muralla más segura y sólida que la virtud de sus ciudadanos y habitantes». (Libro II, Cap. XV).

Esta reminiscencia antigua del estilo elevado prepara ya la *corporización* grotesca de las *murallas*, gracias a esta metáfora: las murallas más sólidas son las constituidas por los *huesos de los guerreros*. El cuerpo humano es el material de construcción; la frontera entre el cuerpo y el mundo *se debilita (a decir verdad, en un plano metafórico*

elevado). Todo ello prepara el proyecto de Panurgo, según el cual:

«Veo que los *callibistris* de las mujeres de este país son más baratos que las piedras. Sería preciso construir las murallas con éstos, colocándolos con buena simetría de arquitectura y poniendo los mayores en las primeras filas, y luego, haciendo un talud en forma de espalda de asno, colocar los medianos y por último los pequeños; después, hacer un pequeño y hermoso entrelazamiento con puntas de diamantes, como la gran torre de Bourges, con tantos chafarotes atiesados que habitan las braguetas claustrales.

»¿Qué demonio sería capaz de deshacer tales murallas? No existe metal que resistiera tanto a los golpes. Además, si las culebrinas vinieran aquí a frotarse, vosotros veríais, ¡por Dios!, incontinenti, destilar de ese bendito fruto gruesos bubones, pequeños como lluvia y rápidos como todos los diablos. Además, el rayo no caería nunca encima, ¿y por qué no?, "porque todos son benditos o sagrados"».

Es evidente que la facilidad de las mujeres de París no es sino un motivo accesorio; por lo demás, incluso allí la condena moral está totalmente ausente. El motivo dominante es *la fecundidad, la fuerza más poderosa y sólida*. Sería inexacto racionalizar esta imagen en el sentido siguiente: por ejemplo, la fecundidad de los ciudadanos y el aumento de la población constituye la defensa militar más segura de la ciudad.

Si bien esta idea no es del todo ajena a la imagen, no resulta sino una racionalización demasiado estrecha de las imágenes grotescas y es por ello inadmisible.

La imagen de las murallas de Panurgo es a la vez más compleja y más amplia, y sobre todo es ambivalente. Hallamos aquí una negación topográfica. Las murallas de

Panurgo son destronamientos y renovaciones, así como la defensa de la ciudad, el valor de las armas, las balas, e incluso el relámpago, que se revelará inoperante. El poder militar y los bastiones son impotentes frente al principio reproductor, material y corporal.

En otro pasaje (Tercer Libro, cap. VIII), encontramos largas reflexiones de Panurgo explicando cómo la primera pieza del arnés, es entre los soldados, la *bragueta, que protege el órgano viril*.

«Perdida la cabeza, sólo perece la persona; perdidos los cojones, perece toda la naturaleza humana»; y añade que los genitales «son las mismas piedras gracias a las cuales Deucalión y Pirra restituyeron el género humano abolido por el diluvio…». Se encuentra así la imagen del principio corporal reproductor, que es seriamente presentado como «la mayor fuerza por construir».

Este razonamiento es también interesante bajo otro aspecto: la idea utópica se encuentra aquí claramente expresada. Panurgo constata que la naturaleza, deseando conservar todas las especies del reino vegetal, arma perfectamente a los granos y semillas de las plantas cubriéndolas de «… vainas, vaginas, caparazones, calículas, cuescos, envolturas, cáscaras, espinas punzantes…», mientras que el hombre viene desnudo al mundo, y nada protege sus órganos genitales.

Este pasaje fue inspirado a Rabelais por ciertas reflexiones de Plinio (al comienzo del Libro VII de sus *Historias Naturales*). Pero en razón de sus oscuras concepciones, Plinio saca conclusiones pesimistas sobre la debilidad del género humano. Mientras que las de Panurgo son profundamente optimistas. Puesto que el hombre viene al mundo desnudo y sus órganos genitales no están protegidos, su vocación es la paz y la pacífica domesticación de la naturaleza. Sola la «edad de hierro» lo obligó a

armarse (y conforme a la leyenda bíblica, comenzó por la bragueta, es decir con una hoja de parra); tarde o temprano, el hombre volverá a su vocación pacífica y depondrá todas las armas[256]. Rabelais dijo *explícitamente*, aunque en una forma *racionalista* algo estrecha, lo que estaba contenido *implícitamente* en la imagen de la *muralla corporal* invencible, más fuerte que cualquier poder militar.

Basta una simple confrontación con esta última reflexión de Panurgo, para convencernos de lo poco que afecta a la imagen de las murallas el motivo satírico de la facilidad de las mujeres de París. Las piedras que quiere utilizar Panurgo son aquéllas con que Deucalión y Pirra habían reconstruido el edificio del género humano.

Tal es, en definitiva, el contenido objetivo de todos los ejemplos citados por Schneegans. Desde el punto de vista del contenido, sus semejanzas parecen más importantes que sus diferencias. Estas últimas no existen donde las busca Schneegans. La teoría artificial del mecanismo psicológico de la percepción, por un lado, y las regías estéticas estrechas de su tiempo, por el otro, le impiden ver la verdadera naturaleza profunda del fenómeno que estudia; lo grotesco.

Ante todo, los ejemplos estudiados, la escena del tartamudo tomada de la *commedia dell'arte*, el «pastiche» de Scarron y, en fin, las imágenes de Rabelais, están ligadas en una medida más o menos grande a la cultura popular cómica de la Edad Medía y a su *realismo grotesco*. El carácter mismo de la construcción de las imágenes y sobre todo de la *concepción del cuerpo* proviene en línea directa del folklore cómico y del realismo grotesco. Esta *concepción particular del cuerpo*, aspecto que es decisivo, vincula y emparenta los tres ejemplos. En los tres casos, vemos el mismo modo de representación de la vida corporal, que se

distingue netamente tanto del tipo «clásico» de describir el cuerpo humano, como del tipo naturalista.

Y esto nos da derecho a relacionar los tres fenómenos (sin, por cierto, ignorar sus diferencias) con la noción común de grotesco.

En la base de las imágenes grotescas encontramos una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos, están trazadas de manera muy diferente a la de las imágenes clásicas y naturalistas.

Ya lo hemos constatado en numerosos episodios del libro de Rabelais. En el presente capítulo, elegiremos nuestras observaciones y las sistematizaremos, poniendo en evidencia las fuentes de la concepción grotesca del cuerpo en Rabelais.

Citaremos primero el otro ejemplo propuesto por Schneegans: las caricaturas donde Napoleón es representado con una enorme nariz. Si creemos a nuestro autor, lo grotesco comienza allí donde la exageración toma proporciones fantásticas, y donde la nariz de un individuo se convierte en un hocico de animal o un pico de pájaro. No vamos a estudiar la naturaleza de estas caricaturas que no son, en definitiva, sino exageraciones superficiales, privadas de todo carácter verdaderamente grotesco. Lo que nos interesa es *el motivo de la nariz*, uno de los motivos grotescos más difundidos en la literatura mundial, en casi todas las lenguas (expresiones como *faire le pied de nez, avoir quelqu'un dans le nez*[257], etc.), y en el fondo general de los gestos injuriosos y rebajantes. Schneegans advierte con justa razón el carácter grotesco de la transformación de la nariz del emperador en hocico de animal, puesto que la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas. No obstante, él no comprende la significación de la nariz en las imágenes grotescas. La *nariz*

es siempre el substituto del *falo*. Laurent Joubert, joven contemporáneo de Rabelais, célebre médico del siglo XVI, cuya teoría de la risa hemos expuesto, es el autor de un libro sobre los prejuicios populares en asuntos médicos[258].

En el Libro V, capítulo IV, habla de una creencia sólidamente anclada en el espíritu del pueblo según la cual uno puede juzgar el tamaño y el poder del miembro viril según la dimensión y forma de la nariz. El hermano Juan expresa la misma idea en su jerga de monje. Este es el sentido que se le da comúnmente a la nariz en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento, sentido inspirado por el sistema de imágenes de la fiesta popular. Citemos como el ejemplo más conocido, el célebre juego del Martes de carnaval de Hans Sachs: *La Danza de las narices (Nazentanz)*.

Entre todos los rasgos del *rostro* humano, solamente la *boca* y la *nariz* (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco sino cuando se transforman en formas de *animales* o de *cosas*. Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente *individual*, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para lo grotesco. Sólo cuentan los ojos *desorbitados* (como en la escena del tartamudo y de Arlequín), pues lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él. Así es como las *excrecencias y ramificaciones* adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. Además, los ojos desorbitados interesan a lo grotesco porque testimonian una *tensión puramente corporal*. Sin embargo, para lo grotesco, la *boca* es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco

supone de hecho una *boca abierta*, y todo lo demás no hace sino *encuadrar* esa boca, ese *abismo corporal abierto y engullente*.

Como ya hemos señalado, el *cuerpo grotesco* es un *cuerpo en movimiento*. No está nunca *listo* ni *acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo*; además, este cuerpo *absorbe el mundo y es absorbido por éste* (recordemos la imagen grotesca del cuerpo en el episodio del nacimiento de Gargantúa y la fiesta popular en la matanza de las reses).

He aquí por qué el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él *se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo*; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una *exageración positiva*, de una hiperbolización; estas partes pueden también *separarse del cuerpo*, tener una vida *independiente*, suplantan al resto del cuerpo relegado a un segundo plano (la *nariz* puede también separarse del cuerpo). Después del vientre y del miembro viril, es la *boca* la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el *trasero*. Todas estas *excrecencias* y *orificios* están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde *se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los *actos del drama corporal*, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro —*se efectúan en los límites del cuerpo y del*

mundo, o en los del *cuerpo antiguo y del nuevo*; en todos estos acontecimientos del drama corporal, *el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados*.

Así, la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al fondo* de ese cuerpo[259]. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos.

Evidentemente, los otros miembros, órganos y partes del cuerpo pueden figurar en la imagen grotesca (sobre todo en la del cuerpo despedazado), pero no juegan en ese caso sino el rol de figuras en el drama grotesco; el acento nunca está puesto en ellas (a menos que reemplacen algún otro órgano de primer plano).

En realidad, el cuerpo individual está totalmente ausente de la imagen grotesca que se pretende lograr, pues ésta está formada de huecos y excrecencias que constituyen el nuevo cuerpo empezado; en cierto sentido, es el pasaje de doble salida de la vida en perpetua renovación, el vaso inagotable de la muerte y de la concepción.

Ya hemos dicho, que lo grotesco ignora la superficie sin falla que cierra y delimita el cuerpo, haciéndolo un objeto aislado y acabado. Así, la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos. A menudo, incluso las fisonomías internas y externas están fundidas en una sola imagen.

Hemos explicado suficientemente que las imágenes grotescas edifican un cuerpo bicorporal. En la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde *un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo*.

Notemos en fin que el cuerpo grotesco es cósmico y universal, que los elementos, que han sido señalados, son comunes al conjunto del cosmos: tierra, agua, fuego, aire; está directamente ligado al sol y a los astros, relacionado a los signos del Zodíaco y reflejado en la jerarquía cósmica; este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continentes, y puede asimismo cubrir todo el universo.

El mundo grotesco de la representación del cuerpo y de la vida corporal ha dominado durante miles de años la literatura escrita y oral. *Considerado desde el punto de vista de su propagación efectiva, predomina incluso en la época actual*: las formas grotescas del cuerpo predominan en el arte no solamente de los pueblos no europeos, sino incluso en el *folklore europeo* (sobre todo cósmico); además, las *imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos*, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la *injuria* y la *risa*; de manera general, la *temática de la injuria* y de la risa es casi exclusivamente *grotesca y corporal*; el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo *fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo*; existe en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo: *órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz*, mientras que aquellas en que figurarían las otras partes, tales como: brazos, piernas, rostro, ojos, etc., son extremadamente raras. Por otra parte, las locuciones relativamente poco numerosas que citan las partes no grotescas tienen en la inmensa mayoría de los casos un carácter práctico restringido, un valor de orientación en el espacio inmediato, de evaluación de la distancia, de dimensiones, de cálculo, y están desprovistas de toda

ampliación simbólica y de valor metafórico, así como de carácter expresivo por poco importante que sea (lo que hace que estas expresiones no intervengan ni en las injurias ni en la risa).

Cuando las personas que mantienen una relación familiar ríen y se insultan emplean un lenguaje rebosante de figuras del cuerpo grotesco: cuerpos que se acoplan, hacen sus necesidades, se devoran; sus charlas giran en torno a los órganos genitales, al vientre, la materia fecal y la orina, las enfermedades, la nariz y la boca, el cuerpo despedazado. Incluso cuando deben rendirse ante la barrera de las reglas verbales, *las narices, bocas y vientres* llegan, a pesar de todo, a manifestarse, hasta en los decires más literarios, sobre todo si éstos tienen un carácter expresivo, alegre o injurioso. La imagen grotesca del cuerpo claramente postulada sirve asimismo de base al fondo humano de los *gestos familiares* e injuriosos.

En este océano infinito en cuanto al espacio y al tiempo, que llena todas las imágenes y todas las literaturas, así como el sistema de gestos y el canon corporal que preside el arte y la literatura, el de las palabras decentes de los tiempos modernos no es más que un islote reducido y limitado. Este canon no había dominado jamás en la literatura antigua.

Solamente en los últimos cuatro siglos asumió un rol preponderante en la literatura *oficial* de los pueblos europeos.

Definiremos brevemente este canon reciente fundándonos menos en las artes plásticas que en la literatura. Trataremos de trazarlo sobre el telón de fondo de la concepción grotesca, poniendo siempre sus diferencias de relieve.

El rasgo característico del nuevo canon —teniendo en cuenta todas sus importantes variaciones históricas y de

género— es un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual* y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al fondo del cuerpo. Vemos que el soporte de la imagen es la materia del cuerpo *individual y rigurosamente delimitado, su fachada masiva y sin falla. Esta superficie cerrada* y unida del cuerpo adquiere una importancia primordial en la medida en que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. Todos los signos que denotan el inacabamiento, o la inadecuación de este cuerpo son rigurosamente eliminados, así como todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima. Las reglas del lenguaje oficial y literario originadas por este canon, impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc., es decir, todo lo que trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial «de buen tono».

Bajo este aspecto, el siglo XV fue en Francia una época de gran libertad verbal. Desde el siglo XVI, las reglas del lenguaje se tornan mucho más severas, y las fronteras entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial, se van haciendo claras. Este proceso se afirma particularmente a finales del siglo, fecha en que se instaura definitivamente el canon de la decencia verbal que habría de imperar en el siglo XVII.

Montaigne había protestado contra el dominio creciente de las reglas y prohibiciones verbales a finales del siglo XVI: «¿Qué ha hecho la acción genital de los hombres, tan natural, tan necesaria y justa, que no nos atrevamos a

hablar sin vergüenza de ella y la excluimos de las conversaciones serias y formales? Proferimos abiertamente las palabras: *tuer, desrober, trahir*; aquello, ¿no nos atreveríamos a decirlo sino entre dientes?»[260].

En el nuevo canon, algunas partes del cuerpo: órganos genitales, trasero, vientre, nariz y boca, cesan de desempeñar el papel principal. Una significación de *carácter* exclusivamente expresivo viene a sustituir su sentido primitivo; es decir que en adelante, sólo traducirán la vida individual de un cuerpo dado, único y aislado. El *vientre*, la *boca* y la *nariz* subsisten sin duda en la imagen del cuerpo, ya no se trata de disimularlos, pero en el cuerpo individual asumen o bien una función *expresiva*, como acabamos de decir (de hecho, esto no es válido sino para la boca), o bien una función caracteriológica e individualizadora. Estos órganos no tienen en absoluto una significación simbólica más amplia. Si no se les da ningún valor caracteriológico o expresivo, no son mencionados sino en el nivel práctico y estrecho, es decir, cuando surgen observaciones explicativas. Se puede decir, en suma, que en la imagen literaria del cuerpo, todo lo que está desprovisto de valor caracteriológico o expresivo es transformado en simple observación hecha en el curso del relato o la acción.

En la imagen del cuerpo individual visto en los tiempos modernos, la vida sexual, el comer, el beber y las necesidades naturales cambiaron de sentido totalmente: emigraron al plano de la vida corriente privada, y de la psicología individual, adquiriendo un sentido restringido, específico, sin lazo alguno con la vida de la sociedad o el todo cósmico. En su nueva acepción, ya no podrán servir para expresar una concepción del mundo como lo hacían antes.

En el nuevo canon corporal, el rol predominante pertenece a las partes individuales del cuerpo, que asumen

funciones caracteriológicas y expresivas: cabeza, rostro, ojos, labios, sistema muscular, situación individual que ocupa el cuerpo en el mundo exterior. Se ubican, pues, en primer plano las posiciones y movimientos voluntarios *del cuerpo dispuesto, en un mundo exterior*, en función de los cuales las fronteras entre el cuerpo y el mundo no son de ningún modo superadas.

El cuerpo del nuevo canon es *un solo cuerpo*; no conserva ninguna traza de dualidad; él se basta a sí mismo, no habla sino en su nombre; todo lo que le ocurre no le concierne sino a él, cuerpo individual y cerrado. Por consiguiente, todos los acontecimientos que le afectan tienen *un sentido único*: la muerte no es nada más que la muerte, no coincide jamás con el nacimiento; la vejez está separada de la adolescencia; los golpes no hacen sino herir al cuerpo sin ayudarlo jamás a parir. Todos los actos y acontecimientos no tienen sentido sino en el plano de la vida individual: están encerrados en los límites del nacimiento y la muerte individual del mismo cuerpo, que señalan el principio y el fin absolutos y no pueden nunca reunirse.

De un modo opuesto, la muerte en el cuerpo grotesco no pone fin a nada esencial, pues no concierne al cuerpo procreador, sino que al contrario, lo renueva en las generaciones futuras. Los acontecimientos que lo afectan se desarrollan siempre en los límites de los dos cuerpos, por así decir, en su punto de intersección: uno libera su muerte, otro su nacimiento, siendo todo fundido (en el caso extremo) en una imagen bicorporal.

El cuerpo del nuevo canon no ha conservado un pálido reflejo de su dualidad sino en uno de sus motivos, el de la lactancia[261] natural, con la diferencia de que las imágenes del cuerpo —la de la madre y del niño— están rigurosamente individualizadas y acabadas, que las

fronteras que las delimitan son intangibles. Se trata de un grado enteramente nuevo en la percepción artística de la interacción de los cuerpos.

En fin, la hiperbolización está totalmente excluida del nuevo canon. La imagen del cuerpo individual le quita toda posibilidad. La única cosa admisible es una acentuación de tipo puramente expresivo o caracteriológico. Es ciertamente imposible separar ciertos órganos del todo corporal o de considerar una vida autónoma para ellos.

Tales son, en conjunto, las líneas generales del canon de los tiempos modernos, según se manifiestan de preferencia en la literatura y las reglas del lenguaje[262].

La obra de Rabelais representa el coronamiento de la concepción grotesca del cuerpo que le legaron la cultura cómica popular, el realismo grotesco y el lenguaje familiar. No hemos visto el cuerpo grotesco sino en los episodios analizados. Pero el libro entero está atravesado por el poderoso oleaje del elemento grotesco: cuerpos despedazados, órganos separados del cuerpo (por ejemplo en las murallas de Panurgo), intestinos y tripas, grandes bocas abiertas, absorción, deglución, beber y comer, necesidades naturales, excrementos y orina, muerte, nacimiento, primera edad y vejez, etc. Los cuerpos están entremezclados, unidos a las cosas (por ejemplo en la imagen de Quaresmeprenant) y al mundo. La tendencia a la dualidad de los cuerpos se afirma en todo lugar. El aspecto procreador y cósmico del cuerpo es subrayado siempre.

Por otra parte, esta tendencia se halla más o menos señalada en todos los episodios examinados. En el ejemplo siguiente, está expresada de la manera más directa y sin rodeos: «Como enseña traía en la gorra una placa de oro, cuyo peso era de sesenta y ocho marcos, en la que, tachonada de esmaltes, se veía una figura humana de dos cabezas, encaradas una a la otra, con cuatro brazos, cuatro

pies y dos posaderas; tal y como dice Platón en el *Symposium*, fue la naturaleza humana en sus comienzos místicos; y en torno suyo estaba escrito en letras jónicas: ΑΤΑΠΗ ΟΥ ΖΗΤΕΙ ΤΑ ΕΑΥΤΗΣ». (*Gargantúa*, cap. VIII).

Conviene advertir que el motivo del Andrógino gozaba de un favor excepcional en la época de Rabelais. A título de fenómeno paralelo citaré, en el campo de las artes plásticas, el diseño del Leonardo de Vinci, *Coitus*, representando el acto visto en el interior del cuerpo.

Rabelais no se contenta con representar la imagen grotesca del cuerpo bajo sus aspectos más importantes; esboza así mismo una teoría del cuerpo en su aspecto procreador. Bajo este aspecto, el juicio ya citado de Panurgo es harto significativo. En otra parte, añade además (Libro III, cap. XXVI): «Y soy de la opinión de que, de ahora en adelante, en todo mi Salmigondinois, cuando se quiere ejecutar por vía de justicia algún malhechor, se le haga, un día o dos antes, fornicar como un pelícano, de modo que, en todos sus vasos espermáticos, no quede con qué trazar una "Y" griega. Una cosa tan preciosa no debe echarse a perder a lo loco. Puede que engendre un hombre. De este modo morirá sin pena, dejando un hombre a cambio de otro[263]».

En su célebre «discurso de Panurgo en la lengua de los prestamistas y deudores», que describe un mundo utópico, ideal, donde cada uno presta y cada uno debe, Panurgo desarrolla de nuevo la teoría del cuerpo procreador:

> «Este mundo prestador, deudor, fiador, es tan bueno que terminada esta alimentación pienso ya en prestar a los que no han nacido todavía y, por medio de este préstamo, perpetuarse si es posible, multiplicarse en imágenes semejantes a él, que serán sus hijos. A este fin cada miembro corta y roe una porción de lo más precioso de su alimento y lo remite

> hacia abajo: la naturaleza ha preparado allí vasos y receptáculos oportunos, por los cuales desciende hasta los genitales, en largas vueltas y circuitos, hasta que recibe forma adecuada y encuentra el lugar apropiado, tanto en el hombre como en la mujer, para conservar y perpetuar el género humano. Y todo se hace por medio de préstamos y débitos de uno al otro, y por esto se llama *el deber* del matrimonio». (Libro III, cap. IV[264]).

En el capítulo VI del Libro Tercero: «Por qué los recién casados están exceptuados de ir a la guerra», Rabelais desarrolla nuevamente su teoría del cuerpo procreador.

Se trata, por otra parte, de uno de los temas capitales de los juicios teóricos del Libro Tercero.

En el capítulo siguiente, veremos este tema nuevamente planteado en la célebre carta de Gargantúa a Pantagruel, pero esta vez bajo un aspecto *histórico*, en cuanto tema de la inmortalidad y de la ascensión de la cultura humana. El tema de la inmortalidad relativa de la simiente está indisolublemente ligado al del *progreso histórico de la humanidad*. En cada generación, el género humano no se contenta con renovarse; cada vez accede a *un nuevo grado de su evolución histórica*. Es este tema el que, como habremos de ver, aparece en la celebración del «Pantagruelión».

De este modo, *el tema del cuerpo procreador se une al tema y a la sensación viviente de la inmortalidad histórica del pueblo*. Hemos explicado que *la sensación viviente que tiene el pueblo de su inmortalidad histórica colectiva constituye el núcleo mismo del conjunto del sistema de imágenes de la fiesta popular*. La concepción grotesca del cuerpo constituye así una parte integrante, inseparable de este sistema. Es lo que hace que, en Rabelais, el cuerpo

grotesco guarde relación no solamente con los motivos cósmicos, sino también con los motivos históricos de una sociedad utópica y, ante todo, con los de la sucesión de las épocas y de la renovación histórica de la cultura.

En todos los episodios e imágenes del libro de Rabelais analizados en los capítulos precedentes, lo *«bajo» corporal* figuraba sobre todo en el sentido restringido del término. No obstante, la *gran boca abierta* desempeña igualmente, como ya hemos dicho, un rol primordial. Está, ciertamente, ligada a lo «bajo» corporal topográfico: *la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales*. La imagen de la *absorción y de la deglución*, imagen ambivalente muy antigua *de la muerte y de la destrucción*, está relacionada con la boca abierta. Además, numerosas imágenes del banquete están vinculadas al mismo tiempo a la gran boca abierta (gaznate y dientes).

La *gran boca abierta* (gaznate y dientes) es una de las *imágenes centrales, cruciales, del sistema de la fiesta popular*. Por algo una *marcada exageración de la boca es uno de los medios tradicionales más empleados para diseñar una fisonomía cómica*: máscaras, «fantoches festivos» de todo tipo (por ejemplo la «Maschecroûte» del Carnaval de Lyon), los demonios de las diabladas e incluso Lucifer.

Se comprende, pues, por qué la boca abierta, la garganta, los dientes, la absorción y la deglución tienen una importancia tal en el sistema de las imágenes rabelesianas.

En el primer libro escrito, *Pantagruel*, la boca abierta desempeña un rol particularmente notable, dominante. Podemos suponer que el héroe es precisamente esta boca abierta.

No es Rabelais quien inventó el nombre de Pantagruel, ni tampoco el personaje. Este nombre había sido introducido en la literatura antes de él por uno de los demonios de las

diabladas y, en la lengua corriente, designaba la afonía que sigue a un exceso de bebida (era, pues, la enfermedad de los borrachos). De este modo, ese nombre común (nombre de la enfermedad) está relacionado con la boca, la garganta, la bebida, y la enfermedad, es decir con un conjunto grotesco de lo más característico. En cuanto al Pantagruel de las diabladas, se halla ligado a un conjunto más complejo todavía.

Hemos tenido ocasión de decir que las diabladas incluidas en los misterios se clasificaban entre las formas de la fiesta pública debido al carácter de sus imágenes. Asimismo, las imágenes del cuerpo adquirían en ellas un carácter grotesco claramente afirmado. Es, pues, en la atmósfera del cuerpo grotesco, presidiendo las diabladas, donde surge el personaje de Pantagruel.

Lo encontramos por primera vez en la segunda mitad del siglo XV, en el *Mystère des Actes des Apôtres*, de Simón Gréban. Proserpina, «madre de los diablos», presenta a Lucifer cuatro «diablillos». Cada uno de ellos personifica a uno de los cuatro elementos: tierra, agua, aire, fuego. Al comparecer ante Lucifer, cada diablillo imita sus actividades en su elemento propio, lo que traza un amplio fresco cósmico de la vida de los diferentes elementos. Pantagruel, uno de los cuatro diablos, encarna el *agua*. «Mejor que un ave de rapiña sobrevuelo los dominios marinos», afirma. Al decir esto, debe impregnarse de sal marina, pues posee un poder particular; el de *atizar la sed*. Lucifer dice luego que Pantagruel, no teniendo otra cosa que hacer en la noche, echaba puñados de sal *en la garganta de los borrachos*.

En el *Mystère de Saint Louis*, el diablillo Pantagruel pronuncia un monólogo explicando en detalle cómo, toda la noche, estuvo jugando con unos jóvenes que habían pasado la tarde bebiendo, «arrojándoles en secreto, por medio de hábiles movimientos a fin de no despertarlos, puñados de

sal en la boca. ¡Y al despertarse, sintieron todos una sed más ardiente que la víspera!».

Así, el personaje está ligado por un lado a los *elementos cósmicos* (agua y sal del mar), y por el otro a la *imagen grotesca* del cuerpo (*boca abierta, sed, ebriedad*), y, en fin, a *un gesto puramente carnavalesco: arrojar sal en una gran boca abierta*. Estos diversos elementos que contribuyen a formar el personaje de Pantagruel están estrechamente relacionados. Rabelais conservó muy bien el núcleo tradicional de esta figura.

Advirtamos que *Pantagruel* fue escrito en 1532, año en que el verano fue extraordinariamente cálido y seco, hasta tal punto que las gentes andaban realmente con la boca abierta de sed. Abel Lefranc supone, con justa razón, que el nombre del diablillo Pantagruel y su pérfido poder de dar sed a la gente, debió ser mencionado muchas veces en torno a Rabelais, dando lugar a muchas *chanzas o maledicencias*. La canícula y la sequedad del verano de 1532 le dio una amplia celebridad, y es muy posible que esta circunstancia haya hecho que Rabelais escogiera el nombre.

El primer capítulo pone inmediatamente en escena la imagen grotesca del cuerpo con todos sus atributos característicos. Narra el origen de la raza de gigantes de donde surge el héroe del libro. Después de la muerte de Abel, la tierra empapada de su sangre conoció una excepcional fertilidad. He aquí el comienzo del segundo párrafo:

> «Os conviene, pues, advertir que en los comienzos del mundo (me remonto a muy lejos, hace más de cuarenta cuarentenas de noches, para contar según los antiguos Druidas), poco después de que Abel muriera en manos de su hermano Caín, la tierra

> empapada de la sangre del justo fue cierto año muy fértil en todas las clases de frutos que sus flancos produjeron, y en especial en nísperos, que por eso fue llamado, según se sabe, el año de los nísperos gruesos, pues tres de ellos pesaban una arroba» (cap. I).

Así, el primer *motivo* es el del *cuerpo*. Su carácter *grotesco y carnavalesco* salta a la vista, *la primera muerte* (según la Biblia, la muerte de Abel fue *la primera* sobre la tierra) *ha acrecentado la fertilidad de la tierra, la ha fecundado*. Volvemos a encontrar aquí *la asociación de muerte y nacimiento*, presentada *bajo el aspecto cósmico de la fertilidad de la tierra*. La muerte, el cadáver, la sangre, el grano enterrado en el suelo, hacen nacer la vida nuevamente: se trata de uno de los motivos más antiguos y difundidos. Conocemos *también una variación: la muerte siembra la tierra nutritiva y la hace parir*. A menudo, esta variante está adornada con motivos eróticos (comprendiendo por cierto algo más que la acepción restringida y específica del término). En otra parte (Libro III, cap. XLVIII) Rabelais habla del «dulce, anhelado y postrer abrazo del alma y la gran madre Tierra, que nosotros llamamos sepultura».

La imagen de la *sepultura*, último abrazo de nuestra madre la tierra, ha sido sin duda inspirada por Plinio, que trata en detalle el tema de la tierra maternal y de la muerte-sepultura como el retorno a su seno, en sus *Historias Naturales*.

Rabelais tiende a percibir esta imagen antigua de la muerte-renovación en todas sus variaciones y matices, no en el estilo elevado de los misterios antiguos, sino más bien en un estilo carnavalesco, el de la fiesta popular, como una

certidumbre *festiva y lúcida de la inmortalidad histórica relativa del pueblo* y de sí mismo en el pueblo.

Podemos, pues, afirmar que *el motivo de la muerte-renovación-fertilidad ha sido el primer motivo de Rabelais, ubicado al comienzo de su inmortal obra maestra*.

La tierra era singularmente fértil «en nísperos». Y los que comieron estos frutos fueron víctimas de accidentes bastante extraños: sus cuerpos tuvieron hinchazón horrible, cada uno en un lugar diferente. Esta es la ocasión de Rabelais para describir las diferentes deformidades típicamente grotescas que afectan una parte cualquiera del cuerpo eclipsando completamente a las otras. Esboza un cuadro del cuerpo despedazado, donde algunas de sus partes han tomado dimensiones desproporcionadas. Las primeras víctimas de los nísperos que tienen los *vientres terriblemente inflados* (exageración grotesca típica), son San Barrigón y Carnestolendas, quienes pertenecen a la raza *alegre* de los *jorobados del vientre*. San Barrigón es el nombre irónico de un santo imaginario que el pueblo solía invocar en el carnaval. Es curioso advertir que el carnaval mismo es de esta raza.

En seguida, Rabelais describe a personas con *jorobas* de un grosor increíble, *narices* monstruosas, *piernas* de extraordinaria extensión, y orejas gigantes. Describe en detalle a los que poseen un *falo* extraordinariamente largo (al punto que pueden usarlo como cinturón enrollándolo seis veces en torno al cuerpo), y también a los dotados de cojones enormes. Tenemos ante nosotros la imagen de un cuerpo grotesco grandioso, al mismo tiempo que toda una galería de figuras carnavalescas (los maniquíes que se confeccionan con ocasión del carnaval presentan habitualmente las mismas anomalías).

Poco antes de esta galería de cuerpos grotescos, Rabelais había descrito las perturbaciones *cósmicas* que

afectaban al cielo empleando la misma vena carnavalesca: así, la espiga deja la constelación de la Virgen por la de la Balanza. Rabelais mezcla estas imágenes cósmicas con lo grotesco corporal, de modo tal que las perturbaciones son algo «tan duro y difícil que los astrólogos no han podido morderla: dientes muy largos tendrían que tener para llegar hasta allí».

La imagen grotesca de los *dientes largos que pueden tocar las estrellas* surgió de la metáfora: «morder» en el difícil problema astrológico.

Rabelais procede en seguida a la enumeración de los Gigantes, ancestros de Pantagruel: cita en esta ocasión un gran número de nombres tomados de la Biblia, de la mitología, de las novelas de la Edad Media, o simplemente imaginarios. Rabelais conocía a la perfección la amplia documentación concerniente a las figuras de gigantes y sus leyendas (las de la mitología, habían sido agrupadas por el erudito Ravisius Textor en la *Officina*, que Rabelais utilizó). Las figuras de gigantes y sus leyendas, están estrechamente relacionadas con la concepción grotesca del cuerpo. Hemos ya señalado su rol enorme en el drama satírico de la Antigüedad (que era efectivamente el *drama del cuerpo*).

La mayor parte de las leyendas locales establecían un paralelo entre diferentes fenómenos naturales: el relieve de la comarca (montañas, ríos, rocas, islas) y el cuerpo del gigante y sus diversos órganos. Así, el cuerpo no está de ningún modo aislado del mundo, los fenómenos naturales, o el relieve geográfico. Hemos ya observado que los gigantes formaban parte del repertorio obligado de las imágenes carnavalescas y de la fiesta popular.

Así, en el primer capítulo, las imágenes grotescas del cuerpo se mezclan a los fenómenos cósmicos. *El motivo de*

la muerte-renovación-fertilidad abre la puerta a toda una serie de figuras.

Lo encontramos al comienzo del segundo capítulo:

> «Gargantúa, a la edad de cuatrocientos cuarenta y cuatro años, engendró a su hijo Pantagruel, de su mujer llamada Badebec, hija del rey de los amaurotas, en Utopía, la cual murió de mal de parto, pues él era tan maravillosamente grande y pesado que no pudo llegar a nacer sin sofocar a su madre».

Estamos aquí ante el motivo de la asociación del asesinato y del alumbramiento que ya hemos visto en la descripción del carnaval de Roma. El asesinato es cometido por el niño al venir al mundo.

El nacimiento y la muerte encarnan *la abertura de la tierra y de su* seno maternal. Más adelante, el autor pone en escena *la gran boca abierta* de la gente y animales sedientos.

Describe la espantosa sequedad que sorprende al país el año en que nace Pantagruel:

> «Se encontraba (a los animales) muertos en los campos, con *la boca abierta*. Por lo que respecta a los hombres, daban gran lástima. Los hubierais visto *sacando la lengua* como lebreles que han corrido durante seis horas; algunos se tiraban a *los pozos*, otros se metían en el *vientre de una vaca* (…), en la iglesia, hubierais visto infelices sedientos a veintenas, yendo detrás de aquel que la distribuía (el agua), a otros con *la boca muy abierta* para obtener una gotita (…). ¡Oh cuán bienaventurado fue quien, aquel año, poseyó *bodega* fresca y bien provista!».

Es preciso señalar que los «pozos», el «vientre de la vaca» y la «bodega» son el equivalente de la «gran boca abierta». En la topografía grotesca, la boca corresponde a las entrañas, al «útero»; al lado de la imagen erótica del «agujero», la entrada a los infiernos es representada como la gran boca abierta de Satán, «la boca del infierno». El pozo es la imagen folklórica corriente de las entrañas de la madre: la bodega tiene una significación análoga, predominando en ella la idea de la muerte-absorción. Así, la tierra y sus orificios tienen además un sentido grotesco y corporal. Es esto lo que prepara la *inclusión de la tierra y del mar en la serie del cuerpo*.

Rabelais transcribe en el párrafo siguiente el mito de Faetón que, guiando torpemente el carro solar, se aproximó excesivamente a la tierra y casi la incendia; *la tierra fue calentada a tal punto que sudó toda la mar, que es por ello salada* (según Plutarco, esta explicación de la salinidad del mar fue dada por Empédocles).

Rabelais traspone estas hipótesis al plano alegre de los rebajamientos de la fiesta popular:

> «… Entonces la tierra se calentó tanto que le vino un sudor enorme, y sudó todo el mar, que por este motivo es salado, porque todo sudor es salado; lo podéis comprobar si probáis el vuestro, o bien el de los sifilíticos cuando se les hace sudar: igual me da[265]».

La secuencia de imágenes de este breve fragmento es en extremo elocuente: es *cósmica* (es la tierra que suda y llena en seguida al mar); el rol principal es atribuido a la *imagen* típicamente grotesca del *sudar* (equivalente de las otras excreciones, de la orina), que evoca finalmente la imagen de la sífilis, *enfermedad* alegre, relacionada con lo

«bajo» corporal; por último, Rabelais habla de *probar* el sudor, lo cual es un grado edulcorado de la *escatología* propia de lo grotesco médico (existente ya en Aristófanes). Este pasaje contiene *implícito* el núcleo tradicional de la figura del diablillo Pantagruel, encarnación del elemento marino dotado del poder de dar sed a la gente. Al mismo tiempo, la verdadera heroína del pasaje es la *tierra*. Si en el primer capítulo, empapada de la sangre de Abel, era *fértil y hacía nacer* abundantes nísperos, aquí *ella suda y padece de sed*.

Rabelais se entrega en seguida a una audaz parodia del Vía Crucis y del milagro. Durante la procesión organizada por el clérigo, los fieles, que suplican a Dios les envíe agua, ven surgir de la tierra gruesas gotas, como cuando alguien suda copiosamente. El pueblo se imagina que se trata de rocío enviado por Dios luego de sus rezos. Pero después de la procesión, cuando los creyentes quieren apagar la sed, se dan cuenta de que es peor que salmuera y más salada que el agua del mar. De este modo, el milagro ha defraudado las esperanzas devotas de los creyentes. También aquí el elemento material y corporal se afirma en un rol desmitificador.

Justamente en aquel día y hora nace Pantagruel. Se le da este nombre que, en la etimología burlesca de Rabelais, significa «todo sediento».

Asimismo, el nacimiento del héroe se produce en circunstancias grotescas: *el vientre de la parturienta* da paso a un verdadero convoy cargado de *vituallas saladas* propicias para *suscitar la sed* e inmediatamente después a Pantagruel, «todo velludo como un oso».

El tercer capítulo desarrolla el *motivo ambivalente* de la muerte-nacimiento: Gargantúa no sabe si debe llorar la muerte de su mujer o reír de alegría después del nacimiento de su hijo; alternativamente ríe «como un becerro» (joven

animal) o llora «como una vaca» (que ha traído su becerro al mundo, cerca de la muerte).

El capítulo cuarto describe las múltiples hazañas que realiza Pantagruel en la cuna: todas tienen que ver con la *absorción* de alimentos. En cada una de sus comidas, *mama* la leche de cuatro mil seiscientas vacas. Su papilla le es servida en una artesa gigante. Tiene ya dientes «crecidos y fortificados» con los que *destroza* un gran bocado. Una mañana que va a *mamar* una de sus vacas, rompe uno de los lazos que lo atan a la cuna, coge al animal por debajo de la corva y le *come las dos tetas y la mitad del vientre, con el hígado y los riñones*. La habría devorado entera si las gentes no hubieran acudido a detenerlo; pero Pantagruel tiene tan aferrada la corva que no la suelta y *la come* como una salchicha. Un día, el oso de Gargantúa se acerca a su cuna, Pantagruel lo coge, *lo hace pedazos y lo devora* como un pollo. Es tan fuerte que debe ser encadenado a su cuna, pero un buen día entra, con la cuna sobre los hombros, en la sala donde su padre da un banquete monstruoso; como sus brazos están encadenados, *saca la lengua* para atrapar los alimentos de la mesa.

Todas estas hazañas consisten pues en *mamar, tragar, devorar, despedazar*, Encontramos aquí *la boca grandemente abierta, la lengua sacada, los dientes, el gaznate, las ubres y el vientre*.

Es superfluo seguir capítulo por capítulo la evolución de las imágenes que nos interesan. Nos contentaremos con citar los ejemplos más evidentes.

Cuando encuentra al estudiante lemosín, Pantagruel le coge *de la garganta*, después de lo cual, unos años más tarde, «murió de la muerte de Rolando», es decir de sed (núcleo tradicional de la figura del diablillo).

En el capítulo XIV, durante un banquete dado para celebrar el final del proceso contra los señores de Vaisecul y

Humevesne, Panurgo, ebrio, declara:

> «¡Oh, compañero, si yo *subiera* tan bien como *bajo* (bebo), ya estaría encima de la esfera de la luna con Empédocles! Pero no sé qué demonios significa esto: este vino es muy bueno y delicioso, pero cuanto más bebo, más sed tengo. Creo que la *sombra* de mi señor Pantagruel engendra sedientos, como *la luna causa los catarros*[266]» (Pantagruel, cap. XIV).

Señalemos de paso la alusión topográfica: las altas esferas celestes y lo bajo (estómago). Encontramos aquí de nuevo la leyenda del diablillo que da sed a las gentes. Pero, es su *sombra* la que asume el rol (paralelo a la sombra del campanario de la abadía capaz de fecundar a una mujer). Las antiguas creencias sobre la influencia física de la luna (astro), sobre los resfriados (enfermedad), revisten un carácter grotesco.

En el curso del banquete, Panurgo cuenta una historia de la que ya hemos hablado: cómo estuvo a punto de ser *asado vivo* por los turcos, como él llegó *a asar* un turco *a la brochette*, cómo casi es *despedazado* por los perros; ha encontrado un remedio contra el «mal de dientes» (es decir el causado por los colmillos de los perros) arrojándoles los torreznos, que cubrían su carne. Se encuentra aquí la imagen del *incendio*, que redujo a cenizas la ciudad turca, y la de *la cura por las llamas*: el ser asado *a la brochette* ha curado a Panurgo de su ciática; este episodio propiamente *carnavalesco* termina con una celebración del asado *a la brochette*.

El episodio de Thaumasto hace revivir nuevamente la figura del diablillo. Después de una primera entrevista con *Pantagruel, Thaumasto tiene una sed tal* que se ve obligado a pasar la noche bebiendo vino y a *enjuagarse la garganta*

con agua. En el curso de la disputa, el público comienza a aplaudir y Pantagruel los acalla:

> «Al oír lo cual se quedaron todos asustados como patos, y no osaban ni toser, aún *si hubiesen comido* quince libras de plumas, y aquel solo grito *los puso sedientos, tanto que sacaban la lengua* medio pie fuera del gaznate, como si Pantagruel les hubiera *salado las gargantas*».

En otro episodio que ya conocemos, el de los caballeros quemados, vemos abierta la enorme *boca* de Pantagruel. El caballero que había capturado «no estaba muy seguro de que Pantagruel *no lo devoraría entero*, cosa que hubiese podido hacer, tan ancha tenía la garganta, con la misma facilidad con que vosotros tomaros una gragea. Y no hubiese ocupado en su boca más puesto que un grano de mijo en la de un asno». (Libro Segundo, cap. XXV).

Las imágenes dominantes del primer libro aparecen con vigor en la descripción de la guerra contra el rey Anarche: *la gran boca abierta, el gaznate, la sal, la sed, la orina* (en lugar del sudor), etc. Que recorren igualmente todos los episodios de la guerra. Pantagruel encarga a un caballero prisionero que lleve al rey Anarche una caja «llena de euforbio y de granos de cocoñida confitados en aguardiente», que producían una sed inextinguible: «Pero en cuanto el rey hubo tragado una cucharada, le vino tal ardor de garganta con ulceración de la campanilla, que la lengua se le peló, y por muchos remedios que le hicieron no encontraba alivio alguno, como no fuera el de beber sin remisión, pues en cuanto se quitaba el vaso de la boca, la lengua le quemaba. Por eso no hacían otra cosa que echarle vino a la garganta con un embudo». (Libro Segundo, cap. XXVIII).

Los capitanes quieren seguir el ejemplo del rey:

«En vista de lo cual, cada uno del ejército, de por sí, comenzó a tragar, chupar, embeber y trincar, de igual modo. Total, que bebieron tanto y tanto que se durmieron como marranos, sin ningún orden en mitad del campo». (Libro Segundo, cap. XXVIII).

Entretanto, Pantagruel y sus compañeros se preparan a librar combate. El rey de los Dipsodas toma doscientos treinta y siete tragos de vino blanco y ata a su cintura una barca llena de sal. Luego, beben esa extraordinaria cantidad de vino; además, Pantagruel traga las *drogas diuréticas*. Después de lo cual, prenden fuego al campamento del rey Anarche donde los soldados están ebrios-muertos. Lo que sigue es tan característico que citaremos *in extenso* este pasaje: «Durante este tiempo, Pantagruel comenzó a sembrar la sal que llevaba en su barca, y como los otros dormían con la boca abierta, les llenó todo el gaznate, tanto que los pobres diablos tosían como los zorros gritando: "¡Pantagruel! ¡Cómo nos calientas el chamizo!".

»De pronto a Pantagruel le entraron ganas de mear, lo que era las resultas de las drogas que le había dado Panurgo. Meó en el campo y, tan copiosamente, que los ahogó a todos, y tuvo lugar un diluvio extraordinario en diez leguas a la redonda.

»La historia dice que si el gran juramento de su padre hubiese estado allí y hubiese meado del mismo modo, habría habido un diluvio más grande que el de Deucalión, pues no meaba ni una sola vez que no naciera un río más grande que el Ródano o el Danubio.

»Los que habían salido de la ciudad, al ver esto, decían:

»—Todos han muerto cruelmente; ved la sangre como corre.

»Pero se equivocaban. En la orina de Pantagruel creían ver la sangre de los enemigos, pues sólo la veían a la luz del fuego de los pabellones y un poco gracias a la claridad de la luna.

»Los enemigos, en cuanto despertaron y vieron de un lado el fuego en su campo, y la inundación y el diluvio urinal, no sabían qué decir ni qué pensar. Algunos decían que era el fin del mundo y el juicio final que debe ser consumido por el fuego; otros, que los dioses marinos Neptuno, Proteo, Tritón y otros les perseguían y que, en realidad, se trataba de agua marina y salada». (Libro Segundo, cap. XXVIII).

Vemos desfilar aquí los principales temas de los primeros capítulos; sólo que el agua salada no es el sudor sino la orina, surgida no de la tierra, sino de Pantagruel quien, siendo un gigante, confiere a su acto una significación cósmica. El núcleo tradicional del personaje es ampliamente desarrollado e hiperbolizado: *toda una armada de bocas abiertas, una barca de sal arrojada en las mismas, el elemento líquido y las divinidades marinas, el diluvio de la orina salada*. Estas diferentes imágenes se organizan en el cuadro del *cataclismo cósmico del fin del mundo en las llamas y el diluvio*.

La escatología medieval es rebajada y renovada en las imágenes de lo «inferior» material y corporal absoluto. *Este incendio carnavalesco renueva al mundo*. Recordemos a este propósito «la fiesta del fuego» en el carnaval de Roma descrito por Goethe, y su grito «¡A muerte!» así como la pintura carnavalesca del cataclismo en el «Profético pronóstico»: las olas que sumergen a toda la población surgen del *sudor*, mientras que el incendio universal no es sino un *alegre fuego de chimenea*. En el presente episodio, todas las fronteras entre los cuerpos y las cosas son

borradas, así como las fronteras entre la guerra y el banquete: este último, el vino, la sal, la sed provocada, se convierten en las mejores armas de guerra. La sangre es reemplazada por las copiosas olas de orina que siguen a una borrachera.

No olvidemos que la *orina* (como la materia fecal) es la *alegre materia* que rebaja y alivia, transformando *el miedo en risa*. Si la segunda es intermediaria entre el cuerpo y la tierra (el eslabón cómico que vincula a ésta con aquél), *la orina lo es entre el cuerpo y la mar*. Así, el diablillo del misterio, que encarna el elemento líquido salado, se convierte, hasta cierto punto, bajo la pluma de Rabelais, en la *encamación* de otro *elemento alegre*, la orina (como veremos más adelante, ésta tiene propiedades curativas especiales). *La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos*, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible (la materia y el elemento engendrados y segregados por el cuerpo). *Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval*.

No hay que perder de vista el rol enorme que juega el *temor cósmico* —miedo de todo lo que es inconmensurablemente grande y fuerte: firmamento, masas montañosas, mar— y el miedo ante los trastornos cósmicos y las calamidades naturales que se expresa en las mitologías, las concepciones y sistemas de imágenes más antiguos, y hasta en los idiomas mismos y las formas de pensamiento que ellos determinan. *Cierto recuerdo oscuro de los trastornos cósmicos pasados, cierto temor indefinible de los temblores cósmicos futuros se disimulaban en el fundamento mismo del pensamiento y de la imagen humanas*. En principio, este temor, que no es de ningún modo místico en el sentido propio del término (es el miedo inspirado por las cosas materiales de gran tamaño y por la

fuerza material invencible), es utilizado por todos los sistemas religiosos con el fin de oprimir al hombre, de abrumar su conciencia. Incluso los testimonios más remotos de la obra popular reflejan la *lucha contra el temor cósmico, contra el recuerdo y el presentimiento de los trastornos cósmicos y de la muerte violenta*. Así, en las creaciones populares que expresan este combate se fue forjando una *autoconsciencia verdaderamente humana, libre de todo temor*[267].

Esta lucha contra el temor cósmico bajo todas sus formas y manifestaciones, se apoyaba no sobre esperanzas abstractas, sobre la eternidad del espíritu, sino sobre *el principio material presente en el hombre mismo*, De algún modo, *el hombre asimila los elementos cósmicos* (tierra, agua, aire, fuego) *encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo; él siente el cosmos en sí mismo*.

Durante el Renacimiento, esta asimilación de *elementos cósmicos en los elementos del cuerpo* era realizada de manera especialmente consciente y afirmativa. Encontró su expresión teórica en *la idea del microcosmos*, de la cual se sirve Rabelais en el juicio de Panurgo (a propósito de los prestamistas y deudores). Volveremos más tarde sobre estos aspectos de la filosofía del Renacimiento. Por ahora señalemos que la gente *asimilaba y sentía en sí misma el cosmos material con sus elementos naturales en los actos y las funciones del cuerpo, eminentemente materiales: alimentos, excrementos, actos sexuales*; es así como encontraban en ellos mismos al cosmos y palpaban, por así decirlo *surgiendo de sus cuerpos*, la tierra, el mar, el aire, el fuego, y de manera general, toda la materia del mundo en todas sus manifestaciones, que ellos asimilaban. Éstas son, justamente, las *imágenes relativas a lo «bajo» corporal* que tienen un valor esencialmente *microcósmico*.

En la obra folklórica literaria, el *temor cósmico* (como todo temor) es vencido por la *risa*. Así la *materia fecal y la orina, materia cómica, corporal, comprensible*, desempeña un gran papel; de allí que figuren *en cantidad astronómica, a una escala cósmica. El cataclismo cósmico*, descrito con ayuda de las *imágenes de lo bajo material y corporal, es rebajado, humanizado y transformado en un alegre fantoche*. Así, la risa acaba por vencer al temor cósmico.

Volvamos a la guerra con Anarche. Rabelais cuando describe en detalle el combate singular de Pantagruel y del gigante Lobo Garú, pasando luego a jugar con las mismas imágenes. Lobo Garú se acerca con la *boca abierta* a Pantagruel, quien «le lanzó de su barca más de dieciocho barriles y un *minot* de sal, con lo que se le llenó la boca, la garganta, la nariz y los ojos[268]».

En el combate siguiente, Pantagruel golpea a Lobo Garú en las partes pudendas y vierte el resto del vino, al ver, lo cual «Lobo Garú creyó que le había abierta la vejiga y que el vino era su orina que salía[269]».

El capítulo siguiente contiene el episodio de la resurrección de Epistemón y su descripción de los infiernos. Si tenemos presente que en la topografía corporal los *infiernos* están representados por las imágenes de lo *bajo* corporal y las de la *gran boca abierta* de Lucifer, y que *la muerte es la absorción*, o *el retorno al seno de la tierra*, será evidente que seguimos en el círculo de las mismas imágenes de la *boca abierta* o del *seno maternal abierto*. Analizaremos en detalle en el próximo capítulo la visita de Epistemón a los infiernos.

La historia de la guerra con el rey Anarche acaba con dos imágenes puramente carnavalescas.

La primera es la imagen utópica del banquete, de la «buena comida»: cuando los vencedores entran a la ciudad de los Amaurotes «*encendieron hermosas fogatas* por toda

la ciudad, y montaron hermosas mesas redondas, guarnecidas con muchos víveres, en las calles. Fue como una reanudación de *los tiempos de Saturno*, por la *excelente comida* que se prodigó».

La segunda es el *destronamiento carnavalesco del rey vencido*, del cual hemos ya hablado.

El capítulo siguiente cuenta cómo Pantagruel protege de una lluvia diluvial a todo un ejército ocultándolo «bajo su lengua» que ha sacado sólo a medias. Luego describe un viaje del narrador (Alcofribas) *en la boca* de Pantagruel. En la *gran boca abierta* de su héroe, el maestro Alcofibras descubre *todo un universo desconocido*: amplios prados, florestas, ciudades fortificadas. Esta boca abierta alberga más de veinticinco reinos. Sus habitantes están convencidos de que su mundo es más antiguo que la tierra. Alcofribas pasa seis meses *en boca de su héroe. Come* lo que pasa por esa boca y satisface sus *necesidades naturales en su garganta*.

Aun cuando este episodio haya sido inspirado a Rabelais por la *Historia verdadera* de Luciano, perfecciona toda la serie de imágenes que acabamos de examinar. La boca contiene todo un universo y constituye una especie de infierno bucal. Como los infiernos vistos por Epistemón, este mundo está en cierta medida organizado como un «mundo al revés», donde se le paga no al que trabaja sino al que duerme.

En la historia de este mundo, «más viejo que la tierra», va surgiendo la idea de la *relatividad* de los juicios espaciales y temporales, vistas bajo su aspecto cómico y grotesco.

El capítulo XXXIII narra *la enfermedad y la curación* de Pantagruel, que tiene el estómago obstruido. *Su orina copiosa y cálida* da nacimiento, en diferentes puntos de Francia e Italia, a *fuentes* termales de virtudes curativas.

Una vez más, Pantagruel encarna al festivo elemento corporal y cósmico.

Unos hombres descienden por el estómago de Pantagruel para limpiarlo. Armados de palas, sacos y canastos, se introducen en unas gruesas manzanas de cobre que Pantagruel *traga* (imagen de la deglución) como píldoras. Llegados al estómago, abren las manzanas, salen y se ponen a trabajar. Como la *boca* en el precedente capítulo, el *estómago* es descrito a una escala grandiosa, casi cósmica.

En fin, en el capítulo siguiente, que es también el último, se encuentran todavía imágenes grotescas del cuerpo. El autor presenta el plan de las partes siguientes. Entre los episodios citados figura *la derrota de los infiernos* a manos de Pantagruel, quien lanzará al fuego a Proserpina y le romperá cuatro dientes y un cuerno al propio Lucifer. Más tarde Pantagruel haría un viaje a la luna para asegurarse de que las mujeres tenían tres cuartos de ella *en la cabeza*.

Así, desde el comienzo hasta el final del primer libro escrito, pasa como un *leitmotiv* la imagen de la boca abierta, del gaznate, así como la de los dientes y la lengua. Esta boca es uno de los rasgos tradicionales del diablillo de los misterios.

La imagen de la boca muy abierta se asocia orgánicamente a las de la deglución y la absorción, por una parte, y a las del vientre, las entrañas y el alumbramiento, por la otra. Las imágenes del banquete, así como las de la muerte, de la destrucción y los infiernos, gravitan en torno a ella. Finalmente, otro motivo notable, propio del personaje tradicional de Pantagruel: la sed, el elemento líquido, el vino, la orina, está también directamente ligado a esta boca abierta.

De este modo, todos los órganos y lazos esenciales del cuerpo grotesco, todos los acontecimientos importantes que

afectaban su vida son desarrollados y descritos en torno a la imagen central de la boca abierta.

Esta es la expresión más notable del cuerpo abierto, no cerrado. *Es la puerta abierta de par en par hacia los trasfondos del cuerpo*. Su abertura y su profundidad son acrecentados por el hecho de que la boca abre todo un mundo habitado y que los hombres descienden como en una mina subterránea al fondo del estómago. Asimismo, *la abertura del cuerpo* se expresa incluso en la imagen del *vientre abierto* de la madre de Pantagruel, del seno fértil de la tierra empapada por la sangre de Abel, de los infiernos, etc. Todas sus *profundidades corporales* son fértiles: lo antiguo encuentra allí la muerte, lo nuevo nace en profusión; todo el primer libro está literalmente saturado de imágenes que expresan el poder sexual, la fecundidad, la abundancia. Al lado de esta abertura del cuerpo figura constantemente el *falo* y la bragueta (su substituto).

Así, el cuerpo grotesco aparece sin fachada, sin superficie cerrada, lo mismo que sin fisonomía expresiva: está encarnado ya sea por las profundidades fecundas, ya sea por las excrecencias aptas a la reproducción, a la concepción. Este cuerpo absorbe y da a luz, toma y restituye.

Formado de profundidades fecundas y de excrecencias reproductivas, no se halla nunca rigurosamente delimitado del mundo: se muda en este último, se mezcla y se funde con él: los mundos nuevos y desconocidos se ocultan (como en la boca de Pantagruel). El cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza. *Los elementos cósmicos se transforman en alegres elementos corporales del cuerpo creciente, procreador y triunfador*.

Pantagruel fue concebido y escrito en 1532, año en que las *calamidades naturales* hacían estragos en Francia. A decir verdad, tales desastres no eran tan fuertes ni

catastróficos, sólo lo bastante fuertes como para abatir el ánimo de los contemporáneos, revivir el miedo cósmico y las *ideas escatológicas*.

Pantagruel era, en gran medida, una réplica jocosa opuesta al temor cósmico renaciente y al clima religioso y escatológico. Tenemos así ante los ojos un soberbio modelo de la obra publicista del Renacimiento escrita sobre la base de la tradición popular. Es el eco combativo de los acontecimientos a la orden del día, de pensamientos y estados de espíritu de actualidad en aquel período de la historia.

En 1532, hubo una canícula y una sequía espantosas que se prolongaron desde la primavera hasta el mes de noviembre, es decir a lo largo de seis meses. Como la sequía amenazaba seriamente los cultivos y sobre todo las viñas, la iglesia organizó numerosas plegarias y procesiones, cuya parodia encontramos al comienzo del libro. En numerosos lugares estalló una epidemia de peste al comenzar el otoño, que duró hasta el año siguiente. *Pantagrel* contiene también alusiones a este mal, provocado, según se dice por las malas exhalaciones del estómago del héroe que sufre una indigestión.

Así, las calamidades naturales y la peste habían despertado en esta época, como en el siglo XIV, el *viejo temor cósmico* y, por contragolpe, el sistema de imágenes *escatológicas* y de ideas místicas. Pero estos mismos fenómenos, como todas las catástrofes, tienen por efecto despertar la *crítica histórica*, o el deseo de *revisar libremente* todas las tesis y apreciaciones dogmáticas (éste fue el caso, por ejemplo, de Boccaccio y de Langland en el siglo XIV).

Una tendencia semejante apareció en el momento en que Rabelais escribía su *Pantagruel* y le sirvió de punto de partida. Es posible que *el diablillo Pantagruel* que da *sed* y

la tonalidad misma de este personaje hayan surgido del lenguaje espontáneo y libre de la plaza pública, de las charlas de mesa familiar, donde Pantagruel era el destinatario directo de las *alegres maldiciones* lanzadas a la cara del mundo y de la naturaleza, el héroe de los *pastiches licenciosos* sobre el tema de la escatología, del cataclismo mundial, etc. En torno a él, Rabelais concentró los materiales inmensos, *elaborados en el curso de los años*, que le había proporcionado *la cultura cómica popular*, reflejo de la *lucha contra el poder cósmico y la escatología* y que dio nacimiento a la imagen de un *cosmos alegre, material y corporal, en estado de perpetuo crecimiento y de perpetua renovación*.

El Primer Libro es, en efecto, el más cómico de todos. En los libros siguientes, este tema se va debilitando para ceder el primer plano al tema histórico, social y político. No obstante, la victoria sobre el temor cósmico y el escatologismo sigue siendo hasta el fin uno de los temas principales.

El cuerpo grotesco juega un rol considerable en el desarrollo de este tema. El cuerpo *universal*, creciente y eternamente triunfante, se siente en el cosmos como *en él*: es la carne y la sangre; *los mismos elementos y fuerzas cósmicas* existen en él, como en la organización más perfecta; el cuerpo es *el último grito del cosmos, el mejor*, y es la *fuerza cósmica dominante*; no teme al cosmos con todos sus elementos naturales. No más que a la muerte que es indivisa: no es sino una fase de la vida triunfante del pueblo y de la humanidad, una fase *indispensable para su renovación y su perfeccionamiento*.

Examinemos ahora algunos de los orígenes del cuerpo grotesco, los más cercanos a Rabelais. Hemos dicho ya que la concepción del cuerpo grotesco vivía en las imágenes de la lengua misma, en las formas del comercio verbal familiar;

residía también en la base de todas las formas de la *gesticulación* empleadas para injuriar, rebajar, embromar, etc. (gestos con la nariz, mostrar el trasero, escupir, gestos obscenos diversos); esta concepción inspira, en fin, las formas y géneros folklóricos más variados. Las imágenes del cuerpo grotesco estaban diseminadas por todas partes: todos los contemporáneos de Rabelais las podían comprender, les eran habituales y familiares. Los grupos de fuentes de las cuales vamos a hablar no son, en definitiva, sino algunas expresiones típicas de esta concepción ampliamente dominante y difundida, directamente ligadas a la temática de la obra maestra de Rabelais.

Veremos, en primer término, las historias de gigantes. El gigante es por definición la imagen grotesca del cuerpo. Pero evidentemente, su carácter grotesco puede ser más o menos acentuado según el caso.

En las novelas de caballerías, extremadamente comunes cuando vivía Rabelais, los personajes de gigantes, muy frecuentes, habían perdido casi enteramente sus rasgos grotescos. En la mayoría de los casos, sólo son señalados por su extraordinaria fuerza física y su relación con el señor feudal.

En la tradición heroico-cómica italiana, Pulci (Morgante) y sobre todo Folengo (Fracassus), los personajes de gigantes, traspuestos del plan cortés al cómico, recuperan sus rasgos grotescos. Rabelais conocía a la perfección esta vena que debemos considerar como una de las fuentes de sus imágenes grotescas del cuerpo.

No obstante, la fuente directa ha sido, se sabe, un pequeño libro popular, *Les Grandes Cronicques de Gargantua* (1532). Esta obra anónima, si bien contiene, en efecto, ciertos elementos de travestismo paródico de las novelas de caballería del ciclo de Arturo, no puede en ningún caso ser considerada como una verdadera parodia

literaria en la acepción admitida ulteriormente. La figura del gigante tiene un carácter grotesco y corporal netamente acentuado. Este libro tomaba, además, una leyenda popular antigua que continúa existiendo incluso hoy en Francia e igualmente en Inglaterra. Las diferentes versiones anotadas en el siglo XIX han sido reunidas por P. Sébillot en *Gargantua dans les traditions populaires* (París, 1883). Otras leyendas han sido más recientemente reunidas por Jean Baffier en *Nos géants d'autrefois. Récits berrichons* (París, 1920). Incluso en estas versiones, el personaje de Gargantúa tiene un carácter totalmente grotesco. Lo más importante es el apetito fantástico del gigante, luego vienen las otras funciones grotescas del cuerpo; en Francia se dice todavía *¡Qué Gargantúa!* en lugar de *¡Qué glotón!*

Todas las leyendas de gigantes tienen una relación directa con el relieve de los lugares donde son contadas: la leyenda encuentra siempre *un punto de apoyo concreto en el relieve regional*, encuentra en la naturaleza *el cuerpo del gigante desmembrado, disperso* o aplastado. Todavía existe en Francia una gran cantidad de rocas, piedras, monumentos megalíticos, dólmenes, menhires, etc., que llevan el nombre de Gargantúa: son las diferentes partes de su cuerpo, y los diferentes objetos que él emplea; citemos entre otros el «dedo de Gargantúa», el «diente de Gargantúa», la «cuchara de Gargantúa», el «caldero de Gargantúa», la «marmita de Gargantúa», etc.; en síntesis, *el conjunto rabelesiano de los miembros del cuerpo del gigante, los utensilios de cocina y los objetos domésticos corrientes*. En los tiempos de Rabelais, el universo de piedra de los objetos y partes del cuerpo era, naturalmente, mucho más rico.

Estas partes del cuerpo y utensilios diseminados por toda Francia tenían una apariencia *grotesca* excepcional y no podían, por consiguiente, dejar de ejercer cierta influencia

sobre Rabelais. Por ejemplo, habla en *Pantagruel* de la gran escudilla en que se cocinaba su papilla cuando era bebé; y que «está todavía presente en Bourges cerca del palacio». De este objeto, hoy día desaparecido, un testimonio del siglo XIV afirma que se podía ver efectivamente en esta ciudad una piedra gigante en forma de copa que llevaba el nombre de *Scutella gigantis* (escudilla del gigante) y que los mercaderes llenaban de vino una vez al año para los pobres. Así, Rabelais tomó la imagen de la realidad[270].

Falta todavía señalar una obra anónima aparecida en 1537, *L'Eleve de Pantagruel*, que denota a su vez la influencia de Rabelais y la de Luciano (*Historia verdadera*), así como la de las leyendas orales. Este libro ejerció, a su vez, cierta influencia en Rabelais.

Conviene señalar el rol de los gigantes en la fiesta popular. El gigante era el personaje habitual del repertorio de la feria (lo es todavía hoy en compañía del enano). Pero era también una figura obligatoria de las procesiones del carnaval o de la fiesta de Corpus, etc.; a finales de la Edad Media, numerosas ciudades contaban al lado de sus «bufones de la ciudad» con sus «gigantes de la ciudad», y también con una «familia de gigantes» empleados por la municipalidad y obligados a participar en todas las procesiones de las fiestas populares. El empleo de los gigantes en numerosas ciudades e incluso burgos al norte de Francia, y sobre todo de Bélgica, subsiste hasta el siglo XIX, como por ejemplo en Lille, Douai, Cassel. En esta última ciudad, en 1835, un gigante participó en la fiesta organizada en recuerdo de la hambruna de 1638, especialmente en la distribución gratuita de sopa a toda la población. La *relación de los gigantes con la alimentación* es muy característica. Existía, en Bélgica las «canciones de gigantes», cantadas en ocasión de las fiestas y en las cuales

los personajes eran asociados al *hogar doméstico y a la preparación de la comida*.

El personaje del gigante que figuraba obligatoriamente en los regocijos y el ceremonial del carnaval era, evidentemente, muy bien conocido por Rabelais, aunque no poseemos ningún documento preciso que lo asegure. Asimismo, conocía las diferentes leyendas locales que no nos han llegado. Su libro menciona los nombres de gigantes legendarios que testimonian su vínculo con la alimentación: *Engolevent, Happe mousch, Maschefoin*, etc.

En fin, nuestro autor conocía también los gigantes de la mitología, sobre todo el Cíclope de Eurípides, del que habla dos veces en su libro.

Suponemos que Rabelais estuvo influido por las figuras de gigantes de la fiesta popular que, en su tiempo, gozaban de una prodigiosa popularidad, eran conocidos de todos, y estaban profundamente impregnados del ambiente de libertad de la plaza pública entregada a la fiesta, y que, finalmente, se hallaban estrechamente ligados a las ideas populares de profusión y de abundancia materiales y corporales. Es cierto que el gigante de la feria y el ambiente de esta última influyeron en la transformación de las leyendas de Gargantúa en *Les Grandes Cronicques*. Y tenemos también la convicción de que la influencia de los gigantes populares, tratados en la vena de la fiesta y de la plaza pública, tuvo mucho que ver en *Gargantúa* y *Pantagruel*.

En lo que concierne a *Les Grandes Cronicques*, estimamos que su influencia fue exterior y se redujo, de hecho, a una simple copia de situaciones.

Uno de los grupos más importantes de fuentes de las imágenes grotescas es el ciclo de leyendas y de obras literarias inspiradas por las «maravillas de la India», que ejerció una influencia determinante sobre toda la novela

fantástica de la Edad Media y cuyos rasgos aparecen bajo la pluma de Rabelais. Tracemos brevemente la historia de esta tradición.

El primer autor que recopiló todas las historias de los indios fue el griego Ktésias de Cnidé, quien vivió en Persia en el siglo IV antes de nuestra era. Él agrupó todos los relatos que trataban de tesoros, de la flora y fauna maravillosas de la India. Este texto, que no ha llegado hasta nosotros, ha sido utilizado por Luciano (*Historia verdadera*), Plinio, San Isidoro de Sevilla, etc.

En el siglo segundo antes de nuestra era, aparece en Alejandría una importante obra: el *Physiologus*, cuyo texto no ha llegado hasta nosotros; es un tratado de historia natural mezclado con relatos de leyendas y milagros, que describe los minerales, las plantas y los animales. «Los reinos de la naturaleza» son a menudo confundidos en un estilo grotesco. Este libro fue ampliamente utilizado por los autores posteriores, en particular por Isidoro de Sevilla, cuyos trabajos se convertirían en fuentes esenciales de los *Bestiarios* de la Edad Media.

Fue Calístenes quien, en el siglo III antes de nuestra era, reunió todas estas leyendas. Existen dos versiones latinas, la primera de Julio Valerio (300) y la otra titulada *Historia de las guerras de Alejandro el Grande*, del siglo X. Más tarde, las adaptaciones de las leyendas de Calístenes entran en todas las obras cosmográficas de la Edad Media (Brunetto Latini, Gautier de Metz, etc.). Todos estos libros estaban profundamente influidos por la concepción grotesca del cuerpo que venía en línea directa de la colección de Calístenes.

Más tarde, las leyendas de las maravillas indias marcan los relatos de viajes tanto reales (Marco Polo, por ejemplo) como imaginarios (como el libro extremadamente popular de Jehan de Mandeville). En el siglo XIV, todos estos viajes

son agrupados en una recopilación manuscrita que lleva el nombre de *Merveilles du monde*, ornado de interesantes miniaturas que representan personajes humanos típicamente grotescos. Finalmente, las maravillas de la India pasan al poema en alejandrinos: Le *Roman d'Alexandre*.

Así compuesto y difundido, el ciclo de maravillas de la India inspiró asimismo los motivos de numerosas obras pictóricas y artísticas de la Edad Media.

¿Cuáles son, pues, estas famosas maravillas? Dichas leyendas describían las riquezas fabulosas de la India y su naturaleza extraordinaria, refiriendo también historias fantásticas: los diablos que escupían fuego, las virtudes de las hierbas mágicas, las florestas encantadas, la fuente de la Juventud. Daban también un amplio espacio a la descripción de animales. Al lado de los verdaderos (elefante, león, pantera, etc.) se describía en detalle bestias fantásticas: dragones, arpías, unicornios, fénix, etc. Así es como Mandeville describe un grifo y Latini un dragón.

Lo que nos interesa ante todo es la pintura de seres humanos extraordinarios, todos de carácter grotesco. Algunas de estas criaturas son mitad-hombres mitad-bestias, como, por ejemplo, el hipópodo, cuyos pies están calzados con zuecos, las sirenas, los cinocéfalos que ladran en vez de hablar, los sátiros, los centauros, etc. Constituyen, de hecho, una verdadera galería de imágenes del *cuerpo híbrido*. Y naturalmente gigantes, enanos y pigmeos, personajes dotados de diversas anomalías físicas: seres de una sola pierna, o sin cabeza, con el rostro en el pecho, un ojo único en la frente, los ojos sobre los hombros, sobre las espaldas, otros con seis brazos o que comen por la nariz, etc. Todo ello constituye las *fantasías anatómicas* de un grotesco desenfrenado que gozaban de inmenso favor en la Edad Media.

A Rabelais gustábale mucho jugar con los cuerpos y los órganos: así, los pequeños enanos engendrados por un pedo de Pantagruel que tienen el corazón al lado del ano, los niños monstruosos de Antiphysis y la célebre descripción de Quaresmeprenant, etc.

Las maravillas de la India ofrecían otra particularidad notable: su vinculación especial con los infiernos. El número de demonios que poblaban las florestas y valles de la India era tan insólito que se creía que su suelo ocultaba *orificios* que conducían a los infiernos. Por otra parte, la Edad Media estaba también convencida de que el paraíso terrenal, es decir la morada de Adán y Eva, estaba situada en la India, a tres días de viaje de la fuente de la Juventud. Se contaba también que Alejandro de Macedonia había encontrado en la India «la morada de los justos», cercada por todas partes, en la que deberían permanecer encerrados hasta el día del juicio final. Las leyendas del preste Juan y de su reino (situado en la India) hablan también de los caminos que conducen hacia los infiernos y al paraíso terrenal. Por sus dominios pasaba el Fyson, río que tenía su origen en el paraíso terrenal. La existencia de caminos y de abismos que conducen al infierno o al paraíso otorga un carácter muy particular a estos espacios maravillosos. Deriva de la percepción y de la interpretación general artísticas e ideológicas dadas al espacio durante la Edad Media. El espacio terrestre es, en efecto, construido a imagen del cuerpo grotesco: no comprende sino alturas y depresiones. En su deseo de elevarse o descender (en las profundidades terrestres, los infiernos), los hombres querían constantemente cortar la superficie lisa de la tierra. A partir de estos agujeros y abismos, creían en la existencia de otro mundo, como aquél descrito en la boca de Pantagruel. Y los viajeros que recorrían la tierra buscaban las puertas de acceso a él. El admirable *Viaje de San Brandan*, del que

hablaremos en el capítulo siguiente, es la obra clásica que mejor ha tratado esta idea. En las leyendas populares, este espacio terrestre formado por alturas y depresiones (agujeros), se hallaba más o menos personalizado.

Todo ello ha contribuido a crear el carácter específico de la topografía y las nociones particulares sobre el cosmos. Trataremos mejor estos puntos en el siguiente capítulo.

El ciclo de las maravillas de la India gozó, pues, de una excepcional popularidad en la Edad Media. Ejerció su influencia sobre esta literatura cosmográfica, tomada en el más amplío sentido del término, que incluye igualmente los relatos de viajes, y luego sobre toda la producción literaria de la época. Mejor aún, las maravillas de la India se reflejaron poderosamente en el campo de las artes plásticas; como ya hemos explicado, sugirieron los motivos de numerosas miniaturas, iluminaciones, pinturas murales y esculturas de las catedrales e iglesias.

Así pues, en parte gracias a las maravillas de la India, la imaginación y los ojos del hombre de la Edad Media se fueron habituando a la imagen del cuerpo grotesco. Éste encontró por todas partes, tanto en la literatura como en las artes plásticas, una serie de cuerpos híbridos, de extravagancias anatómicas extraordinarias, una libre permutación de los miembros y órganos internos. Estaba habituado a ver violar todas las fronteras entre el cuerpo y el mundo.

Estas maravillas de la India, que vivían incluso en la época de Rabelais y gozaban del interés general, fueron, de este modo, una de las fuentes más importantes de la concepción grotesca del cuerpo.

En el último capítulo de *Pantagruel*, donde Rabelais resume el plan futuro de su libro, hace alusión al viaje de su héroe al reino del preste Juan, es decir, a las Indias; luego, Pantagruel irá a combatir a los diablos, lo que da por

sentado que la entrada en el infierno se encuentra en ese país. Por consiguiente, en la intención primitiva del autor, las maravillas de la India deberían jugar un papel considerable. Por cierto, la influencia directa e indirecta de las leyendas indias sobre la anatomía grotesca y fantástica que usa Rabelais es particularmente poderosa.

Como otra fuente de la concepción grotesca del cuerpo, debemos mencionar los escenarios donde se representaban los misterios y, ciertamente, las diabladas.

En estas últimas, la imagen del cuerpo es puramente grotesca. Se veía muy a menudo *el cuerpo despedazado, asado y engullido*. Por ejemplo, en *Le Mystere des Artes des Apôtres*, en que encontramos por primera vez al diablillo Pantagruel, Lucifer ordena a los diablos que asen a algunos herejes: sigue una descripción extensa y detallada de los medios que deben ser desarrollados con este fin.

En el *Mystere de Saint Quentin* hallamos una larga enumeración —más de cien— de verbos que expresan los diferentes suplicios corporales: los cuerpos son quemados en el fuego, mutilados, descuartizados, cortados en pedazos, etc.

Se trata de un despedazamiento grotesco, de una disección del cuerpo. Cuando Rabelais describe la *degustación de las almas pecadoras*, se inspira en las diabladas. Hemos hablado ya del carácter grotesco de la presentación física de los diablos y de sus movimientos en las diabladas.

La disposición misma de la escena donde deben ser presentados los misterios tiene ya una importancia primordial. Era el reflejo de las ideas relativas a la organización jerárquica del espacio mundial. El primer plano estaba ocupado por una construcción especial, una especie de plataforma que constituía el terraplén de la escena y era llamada la tierra. El fondo estaba ocupado por una sección

ligeramente elevada: *el paraíso, el cielo* (este nombre está reservado en los teatros actuales a la última sección de balcones). Bajo la tierra se encontraba el hueco de los *infiernos* que tenía el aspecto de un amplio telón sobre el cual se había pintado *la cabeza gigantesca y espantosa del diablo* («Arlequín»). Esta cortina podía ser tirada con ayuda de cordones y entonces los diablos saltaban *fuera de la boca abierta de Satán* (a veces desde sus ojos) brincando sobre la plataforma que representaba la tierra. He aquí la indicación escénica que da un autor de misterios en 1474: «Hacer el infierno bajo la forma de una inmensa boca que pueda abrirse y cerrarse según necesidad[271]».

Así, *la boca abierta* era lo que veían ante sus ojos los espectadores, ya que la entrada a los infiernos estaba situada en primer plano, al nivel de su mirada. Esta «boca del infierno» polarizaba la atención del público que la examinaba con gran curiosidad. Hemos explicado ya que la diablada —parte del misterio que se desarrolla sobre la plaza pública— gozaba siempre de un éxito excepcional entre las clases populares, eclipsando a menudo el resto del espectáculo. Semejante arreglo de la escena no podía dejar de ejercer una viva influencia en la percepción artística del espacio mundial: *el público se habituaba a la imagen de la boca del infierno bajo su aspecto cósmico*, a mirar esta *boca abierta y ver salir de ella personajes grotescos* de lo más interesantes. Si se toma en consideración el inmenso peso específico del misterio y de su escena en la vida artística e ideológica de fines de la Edad Media, se puede afirmar que la imagen de la boca abierta está asociada a las representaciones artísticas tanto del mundo mismo como de su encarnación teatral.

Otto Driesen, que ha consagrado a la boca de Arlequín muchas bellas páginas de su *Origine d’Arlequin*, reproduce en la página 149 (fig. 1) el notable esquema de un *ballet* del

siglo XVII (conservado en los archivos de la Opera de París). En el centro de la escena se ha colocado una cabeza inmensa con la boca abierta, en cuyo interior se encuentra una diablesa: dos diablos salen de sus ojos y otros dos están instalados cada uno en una oreja, mientras que otros diablos y payasos danzan en torno a la cabeza. Este diseño prueba que, en el siglo XVII, la boca grande abierta y las acciones que se desarrollaban en torno suyo tenían curso todavía y eran normales a los ojos del público. Driesen señala que, en su tiempo, la expresión «capa de Arlequín» era un término empleado por los técnicos del teatro para designar la parte anterior de la escena.

Así pues, el escenario en que se desarrollaban los misterios representaba esencialmente la topografía grotesca del cuerpo. Es absolutamente cierto que la boca abierta, imagen predominante en *Pantagruel*, provenía no solamente del diablillo que echaba sal en la boca, sino también de la estructuración de este escenario. Hasta donde sepamos, ningún especialista en Rabelais ha notado nunca el papel que desempeña la boca bien abierta en el *Pantagruel*, así como tampoco ha establecido su parentesco con la estructuración de la escena del misterio. Mientras que, en realidad, es un hecho altamente importante para quien quiera comprender cabalmente a Rabelais: prueba la enorme influencia que ejercieron las formas de los espectáculos en su primer libro y en todo el carácter general de su visión y su pensamiento artísticos e ideológicos. Prueba igualmente, que *la imagen de la gran boca abierta*, bajo su aspecto grotesco y cómico, que resulta tan extraño e incomprensible al lector moderno, *era extremadamente cercana y comprensible* para los contemporáneos de Rabelais, *cuya mirada estaba habituada* a ella: su universalismo y sus vínculos cósmicos les resultaban del todo naturales, lo mismo que aquellos

personajes grotescos que saltaban a la escena, donde representaban hechos tomados de la Biblia y del Evangelio. El valor topográfico de esta boca abierta, puerta del infierno, era pues bastante comprensible y concreto.

Las reliquias, que desempeñaron un rol tan enorme en el mundo medieval, ejercieron también su influencia en la evolución de las nociones del cuerpo grotesco. Se puede afirmar que las partes del cuerpo de los santos estaban esparcidas por toda Francia (incluso por todo el mundo cristiano). No hubo iglesia o monasterio, por modesto que fuese, que no poseyera tales reliquias, es decir una parte o fragmento, a veces realmente extraordinarios (por ejemplo, una gota de leche del seno de la Virgen; el *sudor* de los santos de que habla Rabelais); brazos, piernas, cabezas, clientes, cabellos, dedos, etc.; se podría dar así una interminable enumeración de estilo puramente grotesco. En la época de Rabelais, estas reliquias eran ridiculizadas muy fácilmente, sobre todo en la sátira protestante; incluso Calvino, el «agelasta», escribió una especie de panfleto donde los tonos cómicos no se hallaban ausentes.

En la literatura de la Edad Media, el cuerpo despedazado de un santo había dado lugar muchas veces a las imágenes y enumeraciones grotescas. En el *Tratado de García* (1099), uno de los mejores «pastiches» de la época, del cual hemos ya hablado, el héroe, un rico arzobispo simoníaco de Toledo, va a ver al papa a Roma y le regala las reliquias milagrosas de los santos mártires Rufino y Albino. En el lenguaje paródico de la época, estos santos de fantasía designaban el oro y la plata. El autor describe el amor inmoderado que sentía el papa por estos santos. Los celebra y les pide que le den todos sus preciosos despojos, lo cual brinda la oportunidad de citar una nomenclatura perfectamente grotesca de las partes de sus cuerpos.

> «… los riñones de Albino, las entrañas de Rufino, el vientre, el estómago, las caderas, el trasero, las costillas, el pulmón, las piernas, los brazos y el cuello. ¿Qué otra cosa? Todas las partes del cuerpo de los dos mártires».

Vemos así que en el siglo XI, las reliquias eran motivo de una descripción anatómica del cuerpo puramente grotesca.

Además, de manera general, la literatura recreativa en lengua latina era particularmente rica en temas de este género. Ya hemos hablado de la gramática paródica, donde todas las categorías gramaticales eran en la mayoría de casos traspuestas en el nivel de lo *«bajo» corporal*. La *renovación* de las categorías abstractas y de los conceptos filosóficos abstractos por medio de esta transposición era, por lo general, un rasgo característico de la literatura recreativa de la Edad Media. Los célebres *Dialogues de Salomón et Marcoul* (que Rabelais cita en *Gargantúa*) oponían a las sentencias abstractas y elevadas de Salomón las respuestas del marrullero Marcoul que, la mayoría de las veces, trasponían las cosas al plano material y corporal más simple que quepa imaginar.

Citaré un último ejemplo, muy interesante, de la anatomía grotesca en boga durante la Edad Media. Desde el siglo XII, un poema titulado *Le Testament de l'ane* era harto conocido en casi todos los países europeos. En vísperas de su muerte, el asno lega las diferentes partes de su cuerpo a los grupos sociales y profesionales, comenzando por el papa y los cardenales. La repartición del cuerpo repite una repartición paralela a la jerarquía social: la cabeza del asno irá a los papas, sus orejas a los cardenales, su voz a los cantores, sus excrementos a los campesinos (que lo usarán de abono), etc. La fuente de esta anatomía grotesca es bastante lejana. Según el testimonio de San Jerónimo, el

Testamentum porcelli (Testamento del puerco) estaba muy difundido entre los estudiantes del siglo IV; este texto, vuelto a copiar en la Edad Media, ha llegado hasta nosotros y fue, aparentemente, la fuente principal del *Testament de Vane*.

En los pastiches de este género, el desmembramiento del cuerpo, que se efectúa paralelamente al de la sociedad, constituye un fenómeno muy remarcable. Se trata de un travestismo paródico de los mitos más antiguos y difundidos, relacionados con el origen de los diferentes grupos sociales y las diferentes partes del cuerpo divino, generalmente ofrecido en sacrificio (el *Rig Veda* es el texto más antiguo que hace esta topografía social y corporal[272]).

En el *Testament de l'ane*, es el *cuerpo del animal* el que desempeña el rol de cuerpo de la divinidad. Como ya hemos explicado, *el asno es el travestismo* más antiguo de la *divinidad*. En los pastiches de la Edad Media, el rol del asno, de su rebuzno y de las incitaciones que se le dirigen es considerable. Encontramos en Rabelais los gritos del conductor de asnos y, varias veces, el término *vietz d'ázes* (imbécil). El carácter topográfico de esta injuria es perfectamente evidente. Citemos otra expresión: «Es tan difícil como hacer salir un pedo del trasero de un asno muerto». Se trata de una elevación de lo bajo topográfico: un *trasero*, que además es un *trasero de asno*, y de *asno muerto*. Las injurias de este género son frecuentes en el vocabulario rabelesiano.

Los juramentos, groserías y expresiones injuriosas de todo tipo son también una fuente muy importante de la concepción grotesca del cuerpo. Como ya hemos dicho, nos limitaremos ahora a presentar ciertas ideas complementarias.

La imagen de la *muerte preñada* ha servido siempre, bajo una forma topográfica u otra, de punto de partida a

toda expresión injuriosa. Nuestro análisis de *Pantagruel* muestra que uno de los principales motivos del libro es el de la *muerte que da la vida*: la primera muerte que incrementó la fertilidad de la tierra, el nacimiento de Pantagruel que ahogó a su madre, etc. Este tema varía sin cesar en las imágenes corporales y topográficas más diversas, y toca, sin perder su expresión corporal, el tema de la muerte y de la renovación históricas: historia de los caballeros carbonizados, transformación de la muerte y la guerra en banquete, destronamiento del rey Anarche, *etc*. Hablando propiamente y, por paradójico que pueda parecer, tenemos ante los ojos *un vasto parto: todo el mundo es mostrado bajo los rasgos de la muerte preñada y dando a luz*.

En la atmósfera del carnaval y la fiesta popular, que presidió la elaboración de las imágenes rabelesianas, las expresiones injuriosas eran los destellos proyectados a los cuatro puntos cardinales por el incendio que renovaba al mundo. Por ello es que el día de la fiesta del fuego se gritaba alegremente «¡A muerte!», a cada cirio apagado. Hace falta precisar que la forma de la injuria alegre, de las imprecaciones y blasfemias festivas dirigidas a las fuerzas cósmicas, que eran primitivamente de naturaleza cultural, desempeñó más tarde un rol esencial en el sistema de imágenes que sirvió para expresar el combate con el temor cósmico o de otra naturaleza, ante las cosas elevadas. La injuria y la ridiculización rituales más antiguas se dirigían especialmente a la *fuerza suprema* encarnada por el sol, la tierra, el soberano o el capitán. Esta ridiculización subsistía todavía en la época de Rabelais en las injurias de la plaza pública en fiesta.

Las formas de lo *cómico popular de la plaza pública* constituían así una de las fuentes importantes de la imagen grotesca del cuerpo. No podemos sino mencionar rápidamente un mundo tan vasto y variado como éste.

Todos los payasos, monstruos, saltimbanquis, etc., eran atletas, prestidigitadores, bufones, imitadores (réplicas grotescas del hombre), vendedores de panaceas universales. El universo de formas cómicas que ellos cultivaban era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado. Hoy todavía, en los espectáculos feriales, y en menor escala en el circo, es donde el cuerpo grotesco se ha conservado mejor.

Desgraciadamente, no conocemos las formas de lo cómico popular francés sino en sus manifestaciones más recientes (a partir del siglo XVII), época en que estas formas habían sido fuertemente influidas por la comedia improvisada italiana. Esta sí había, en verdad, conservado la concepción grotesca del cuerpo bajo una forma algo edulcorada y debilitada por al acción de influencias puramente literarias. Por el contrario, esta concepción se desplegaba sin reservas en los *lazzi*, es decir los «trucos» fuera de tema.

Al comienzo del presente capítulo, hemos analizado la escena del tartamudo y Arlequín. El efecto cómico viene de que la pronunciación de una palabra complicada es presentada como un *alumbramiento*. Se trata de un rasgo extremadamente típico de lo cómico popular. Toda la *lógica de los movimientos* del cuerpo, vista por la comicidad popular (y que se puede ver hoy en los espectáculos feriales y el circo), es una *lógica corporal y topográfica*. El sistema de movimientos del cuerpo es orientado en función de lo *alto* y lo *bajo* (elevaciones y caídas). Su expresión más elemental —por así decirlo, el fenómeno primero de lo cómico popular— es *un movimiento de rueda*, es decir una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (o su equivalente, la permutación de la tierra y el cielo). Lo encontramos en muchos otros movimientos elementales del payaso: *el trasero se esfuerza*

obstinadamente en ocupar el lugar de la cabeza, y la cabeza el del trasero. La otra expresión, también de principio, es el rol enorme del *revés, del contrario, del delante-detrás*, en los movimientos y acciones del cuerpo cómico.

Un análisis más profundo y minucioso permitiría descubrir en numerosos gestos y trucos típicos y tradicionales, el montaje del alumbramiento que hemos observado en nuestra escena. Mejor aún, hay en la base de la abrumadora mayoría de los gestos y trucos *tradicionales una puesta en escena más o menos neta de tres actos esenciales de la vida del cuerpo grotesco: el acto carnal, la agonía-expiración* (bajo su expresión grotesca y cómica: lengua afuera, ojos absurdamente desorbitados, asfixia, estertores, etc.) *y el alumbramiento*. Muy a menudo, además, *estos tres actos se van transformando uno en otro, se funden* en la medida en que sus síntomas y manifestaciones aparentes son idénticos (esfuerzo, tensión, ojos desorbitados, sudor, temblor de los miembros, etc.). Se trata de un *fuego cómico original de la muerte-resurrección* realizado por el mismo cuerpo, que cae sin cesar en la tumba para incorporarse luego sobre el nivel de la tierra, para no verse sin cesar de abajo arriba (número habitual del payaso que se hace el muerto para resucitar de manera imprevista). En lo cómico popular, la topografía corporal se fusiona con la cósmica: descubrimos en los arreglos del espacio del circo o en los tablados feriales, los mismos elementos topográficos que figuraban en la escena donde eran representados los misterios: tierra, infiernos y cielo (pero, sin duda, sin la interpretación religiosa); sentimos igualmente los elementos cósmicos: aire (saltos y número acrobáticos), agua (ejercicios acuáticos), tierra y fuego.

La personificación del cuerpo cómico reviste igualmente un carácter grotesco. Ya hemos hablado en el capítulo

precedente de *ros-Guillaume*, que encarna el pan y el vino. Esta figura muestra, de manera concreta, la *tendencia general de la personificación de las figuras en lo cómico popular que busca abolir las fronteras entre el cuerpo y el objeto, el cuerpo y el mundo y acentuar tal o cual parte grotesca del cuerpo* (vientre, trasero, boca).

Encontramos igualmente en el repertorio *verbal* de lo cómico popular esta concepción cómica del cuerpo expresada por medio de obscenidades específicas, de injurias y de imprecaciones, de travestismos rebajantes, de despedazamiento del cuerpo, etc. Ello explica ampliamente que lo cómico popular haya sido una de las primeras fuentes de las imágenes rabelesianas del cuerpo grotesco.

Diremos ahora algunas palabras sobre la anatomía grotesca de la épica. La epopeya de la Antigüedad y la Edad Media, así como la novela de caballerías, no eran de ningún modo ajenas a *la* concepción *grotesca del* cuerpo. El cuerpo despedazado o las descripciones anatómicas detalladas de heridas y golpes son harto corrientes. Estas pinturas de heridas y de muertes violentas se tornan incluso canónicas bajo la influencia de Homero y de Virgilio. Ronsard declara en el prefacio de *La Franciade*: «Si quieres matar en forma inmediata a algún capitán o soldado, tendrás que herirle en el lugar más mortal del cuerpo, como el cerebro, el corazón, la garganta, las ingles, el diafragma; para ello debes ser buen anatomista[273]». No obstante, en la epopeya, la disección grotesca del cuerpo es extremadamente discreta, en la medida en que el cuerpo está demasiado individualizado y cerrado. No se encuentra allí más que los vestigios de la concepción grotesca vencida por los nuevos cánones.

Plinio, Ateneo, Macrobio y Plutarco, es decir los autores antiguos, ejercieron a su vez una gran influencia en la concepción rabelesiana del cuerpo grotesco. Las charlas de

mesa rebasan de imágenes esenciales del cuerpo grotesco y de sus procesos. En la estructura de las charlas, hechos tales como el acoplamiento, la preñez, el alumbramiento, el comer, beber y la muerte, tenían un lugar preponderante.

De todos los autores antiguos, es Hipócrates, o más precisamente el *Recueil d'Hippocrate*, el que marcó especialmente a Rabelais, no sólo en el plano de sus concepciones filosóficas y médicas sino incluso en el de sus imágenes y estilo; esto porque el pensamiento de Hipócrates y de otros autores del *Recueil* tiene un carácter menos conceptual que imaginativo.

La composición del *Recueil d'Hippocrate* es, en realidad, bastante poco homogénea: agrupa obras de escuelas diversas desde el punto de vista filosófico y médico; se perciben en él diferencias sensibles en la comprensión del cuerpo humano, de la naturaleza de las enfermedades, de los métodos de tratarlas. A pesar de estas divergencias, la concepción grotesca es predominante en los diferentes estudios: la frontera entre el cuerpo y el mundo es reducida, el cuerpo es estudiado de preferencia en las fases en que es inacabado y abierto, su fisonomía externa no está nunca disociada de su aspecto interno; los intercambios entre el cuerpo y el mundo son tomados constantemente en consideración. En fin, las excreciones de toda naturaleza que juegan un rol tan capital en la imagen grotesca del cuerpo, tienen una importancia de primer plano.

La doctrina de los cuatro elementos era el lugar donde se borraban las fronteras entre el cuerpo y el mundo.

He aquí un breve fragmento de *De flatibus* (De las ventosidades):

(«Del aire considerado como agente en el mundo»).

«El cuerpo de los hombres y de otros animales es alimentado por tres clases de alimentos; estos alimentos

son llamados víveres, bebidas y alientos. *El aliento se llama viento en los cuerpos y aire fuera del cuerpo*. El aire es el agente más poderoso de todo y en todo; vale la pena considerar su fuerza. El viento es un flujo y una corriente de aire; cuando el aire acumulado se vuelve *una corriente violenta, los árboles caen desraizados por la impetuosidad del soplo*, el mar se agita y navíos de un tamaño desmesurado son *lanzados en alto* (…). Todo el intervalo entre la tierra y el cielo está lleno de aire. El aire *es la causa del invierno y del verano*: denso y frío en el invierno, en el verano dulce y tranquilo. *La marcha misma del sol, de la luna y de los astros es un efecto de este aliento*; pues *el aire es el alimento* del fuego, y el fuego privado de aire no podría vivir, de suerte que *el curso eterno del sol es sostenido* por el aire, que es ligero y eterno él mismo.

»(“Del aire considerado en los cuerpos de los animales”).

»Tal es, pues, la razón de su fuerza en todo lo demás; en cuanto a los seres mortales, es *la causa de la vida* en ellos y de las *enfermedades* en los enfermos; y tan grande es la necesidad de aliento para todos los cuerpos, que el hombre que, privado de todo alimento sólido y líquido, podría vivir dos o tres días y aún más, moriría, si se le interceptaran las vías del aliento al cuerpo, en una breve porción del día; ¡hasta tal punto es predominante su necesidad!

»(“El aire es la causa de las fiebres esporádicas”).

»… Ahora bien, con mucho alimento, entra necesariamente mucho aire; *todo lo que se come o se bebe está acompañado en el cuerpo por el aire en más o menos grande cantidad*. He aquí la prueba: la mayor parte de la gente tiene *eructos* después de comer o beber; es que el aire encerrado remonta después de haber roto las vesículas donde se esconde[274]».

El autor afirma que el aire es el principal elemento natural del cuerpo. De allí que dé a ese elemento no una forma psicoquímica impersonal sino la de sus *manifestaciones concretas y visibles*: el viento que vuelca *grandes navíos, el aire que rige el movimiento del sol y de las estrellas, como* el *elemento vital* esencial del *cuerpo humano. La vida cósmica y la del cuerpo humano son relacionadas en un grado extremo* y mostradas en su *unidad concreta y visual*: desde el *movimiento del sol y las estrellas* hasta los *eructos* del hombre; el trayecto solar, así como los eructos, son engendrados por el mismo aire concreto y sensible.

En los demás artículos del *Recueil*, los otros elementos, agua o fuego, asumen un rol idéntico de médium entre el cuerpo y el cosmos.

El tratado *De aero, aquis, locis (Tratado del aire, del agua y los lugares)* contiene el pasaje siguiente:

> «Sucede con la tierra lo mismo que con los hombres. En realidad, allí donde las estaciones del año producen cambios muy grandes y muy frecuentes, los lugares son muy salvajes y desiguales, y se puede encontrar numerosos bosques invadidos por la maleza, así como campos y praderas. Pero allí donde las estaciones del año no son muy diversas, la región puede ser muy uniforme. *Lo mismo sucede en relación a los hombres*, si se pone atención. En efecto, *existen ciertas naturalezas, parecidas a los lugares montañosos, hoscosos y acuáticos, o a los lugares desnudos y privados de agua, algunas tienen la naturaleza de los prados y de los lagos, mientras que las otras asemejan a la naturaleza de las planicies y los lugares desnudos y áridos*, pues las estaciones del año que diversifican la naturaleza de una manera

> exterior se distinguen las unas de las otras; y si son muy variadas una en relación a otra, producirán formas de hombres muy diversos y numerosos».

Aquí las fronteras entre el cuerpo y el mundo son rebasadas en otro sentido, el de la *relación y la similitud concretas del hombre y del paisaje actual del medio terrestre*.

El artículo «De la cifra siete» da una imagen más grotesca todavía: *la tierra es representada como un gran cuerpo humano en cuya cabeza figura el Peloponeso, en la columna vertebral el Itsmo*, etc. Cada *parte geográfica* de la tierra, cada país, corresponde a cierta parte *del cuerpo*; todos los caracteres propiamente corporales, prácticos y espirituales de sus habitantes dependen de la *localización corporal* de su país.

La medicina antigua tal como figura en el *Recueil d'Hippocrate*, concede una importancia excepcional a las excreciones de toda naturaleza. A los ojos del médico, el cuerpo era ante todo un cuerpo que excretaba orina, materia fecal, sudor, flemas y bilis. Por consiguiente, todos los síntomas que presenta el enfermo son ligados a los *últimos acontecimientos ocurridos con la vida y la muerte del cuerpo*: éstos son los indicios gracias a los cuales el médico puede juzgar el desenlace de la lucha entre la vida y la muerte. En su calidad de indicios y de factores *de esta lucha, las más insignificantes manifestaciones del cuerpo tienen el mismo valor y gozan de los mismos derechos que las constelaciones de los astros*, que los usos y costumbres de los pueblos. He aquí un fragmento del Libro primero de las *Epidemias*:

«De las enfermedades aprendemos a extraer los diagnósticos de los aspectos relacionados con la naturaleza humana en general, y la complexión de cada uno en

particular… la constitución *general de la atmósfera y de las particularidades del cielo de cada país; los hábitos; el régimen alimenticio; el género de vida, la edad; los discursos, y las diferencias que ellos ofrecen; el silencio; los pensamientos que ocupan al enfermo; el sueño; el insomnio; el dormir, según el carácter que presenten y el momento en que sobrevienen; los movimientos de las manos, las comezones; las lágrimas, la naturaleza de las recaídas; las deposiciones, la orina; la expectoración; los vómitos*; los cambios que se producen entre las enfermedades y los abscesos que conducen hacia la pérdida del enfermo o a una solución favorable; *los sudores; los enfriamientos; los estremecimientos; la tos; los estornudos; los hipos; la respiración; los eructos, los vientre ruidosos o no; las hemorragias; las hemorroides*».

Este pasaje es extremadamente típico: reúne *en un mismo plano los indicios de la vida y de la muerte*, los fenómenos más diversos por *sus alturas jerárquicas y sus tonos*: desde el *estado de los astros hasta los estornudos y flatulencias* del enfermo. La enumeración de las funciones del cuerpo es tan característica como dinámica. Encontramos a menudo cosas semejantes en el libro de Rabelais, inspirado sin duda alguna por Hipócrates. Cuando Panurgo, por ejemplo, alaba en estos términos las virtudes de la salsa verde:

> «De la yerba de trigo podéis hacer una hermosa salsa verde, de ligera cocción, de fácil digestión, la cual alegra la mente, regocija los espíritus animales, alegra la vista, abre el apetito, deleita el gusto, fortifica el corazón, cosquillea en la lengua, hace claro el tinte, fortifica los músculos, atempera la sangre, alivia el diafragma, refresca el hígado, limpia el bazo, purifica los riñones, lubrifica las vértebras, ayuda a

> vaciar los uréteres, dilata los vasos espermáticos, disminuye los cremasterios, expurga la vejiga, infla los testículos, corrige el prepucio, incrusta el miembro; limpia el vientre, ayuda a defecar bien, a orinar, estornudar, toser, vomitar, pedorrear, sollozar, escupir, roncar, respirar, inspirar, sudar, sonarse y a levantar la picha y mil otras raras ventajas».

Hablemos ahora del célebre *facier hippocatica* (rostro de Hipócrates). Este rostro *no traduce una expresión subjetiva*, los sentimientos o los pensamientos del enfermo, *indica el hecho de la proximidad de la muerte. No es el rostro del enfermo que habla sino la vida-muerte que pertenece a la esfera supraindividual de la vida procreadora del cuerpo. El rostro y el cuerpo del moribundo dejan de ser ellos mismos*. El grado de *semejanza consigo mismo* determina el grado de *proximidad o de alejamiento de la muerte*. He aquí un admirable fragmento de los *Pronósticos*:

«5. Tal es, pues, la manera de observar las enfermedades agudas: se considera primero si el *rostro del enfermo* se parece al de las gentes sanas, y sobre todo *a él mismo*; pues entonces está en su mejor estado. Cuanto menos parecido, estará más enfermo.

»6. El enfermo, pues, aparecerá así: *la nariz estará perfilada, los ojos hundidos, las sienes hundidas, las orejas frías, contraídas y sus lóbulos replegados; la piel de la frente dura, tensa y desecada; el color del rostro de un verde pálido, o negro, o lívido o plomo*[275].

»11. *Si los párpados parecen caídos o arrugados, si están lívidos o pálidos, lo mismo que los labios o la nariz, y se notan ciertos signos de los precedentes, se concluye que el enfermo está cerca de la muerte*.

»*2. Es también un signo mortal cuando los labios parecen totalmente relajados, caídos, fríos y blancuzcos*[276]».

Citaremos para terminar la magnífica descripción de la *agonía* tomada de los *Aforismos* (sección 8, aforismo 18): «La llegada de la muerte se produce si el calor del alma debajo del ombligo pasa a un lado situado por debajo de la barrera abdominal-pectoral, y cuando toda humedad es secada. Cuando los pulmones y el corazón pierden la humedad, después de la acumulación de calor en las partes mortales, el espíritu del calor se evapora masivamente del lugar donde dominaba sin división todo el organismo. En seguida el alma, en parte por la piel, en parte por todos los orificios de la cabeza, de donde, como hemos dicho, viene la vida, deja al mismo tiempo que la bilis, la sangre, el sudor y la carne, la morada corporal y fría, que adquiere ya el aspecto de la muerte[277]».

En los síntomas de la agonía, en el lenguaje del cuerpo agonizante, la muerte se convierte en una fase de la vida, que obtiene una realidad corporal expresiva, que asume el lenguaje del cuerpo mismo; de este modo, la muerte es enteramente englobada en el círculo de la vida, del que ella constituye uno de los aspectos. Miremos de cerca los elementos constitutivos de esta pintura de la agonía: *toda la humedad del cuerpo secada, concentración del calor en las partes mortales*, su evaporación, *el alma que se va al mismo tiempo que la bilis y que el sudor por la piel y los orificios de la cabeza*.

Se percibe muy claramente *la abertura grotesca del cuerpo*, los movimientos que efectúan en él o fuera de él *los elementos cósmicos*. En el sistema de imágenes de la *muerte preñada*, la *facies bippocrática* y la descripción de la agonía tienen naturalmente una importancia esencial.

Ya hemos explicado que el personaje complejo del médico visto por Rabelais deja un amplio margen a las ideas de Hipócrates sobre este mismo tema. Citaremos en

seguida una de las definiciones más importantes expresadas por este autor en su tratado *De habitu decenti*:

«Por eso hace falta, habiendo comprobado todo lo que ha sido dicho en particular, *introducir la sabiduría a la medicina y la medicina a la sabiduría*. Pues el *médico-filósofo* es igual a Dios. Ya que, en realidad, no hay ninguna diferencia entre la sabiduría y la medicina, y todo lo que es investigado por la sabiduría existe en la medicina, especialmente: el desprecio por el dinero, los escrúpulos, la modestia, la simplicidad del aspecto, el respeto, el juicio, la decisión, el cuidado, la abundancia de pensamientos, el conocimiento de todo lo que es útil e indispensable para la vida, la repulsión por el vicio, *la negación del temor supersticioso a los dioses, la superioridad divina*».

Conviene señalar que la época de Rabelais es, en la historia de las ideologías europeas, el único período en que la medicina fue el centro de todas las ciencias, no solamente naturales, sino también humanas, toda vez que se identifica casi totalmente con la filosofía. Este fenómeno no era por otra parte privativo de Francia, pues numerosos grandes humanistas y sabios eran médicos, como Cornelius Agrippa de Nettesheim, el químico Paracelso, el matemático Cardan, el astrónomo Copérnico. Esta fue *la única época* (aunque naturalmente algunas tentativas individuales tuvieron lugar en otros tiempos) que intentó *orientar todo el cuadro del mundo y todas las concepciones en dirección de la medicina*[278]. Se hacían esfuerzos, pues, por realizar la exigencia de Hipócrates: transportar la sabiduría a la medicina y la medicina a la sabiduría. Casi todos los humanistas franceses de la época cultivaron más o menos la medicina, fueron atraídos por los tratados de medicina antigua. La disección de cadáveres, cosa nueva y excepcional, atrajo la atención de la sociedad cultivada. En 1537, Rabelais disecó públicamente el cuerpo de un

ahorcado ofreciendo toda clase de explicaciones orales. Esta operación tuvo un éxito fulminante, a tal punto que Estienne Dolet le consagró un pequeño poema en latín. El ahorcado explica en él que tuvo mucha suerte: en vez de ser arrojado como pasto a las aves rapaces, su cadáver ha ayudado a demostrar la sorprendente armonía del cuerpo humano, y el rostro del más grande médico de su tiempo se inclinó sobre él. Nunca la influencia de la medicina había sido tan poderosa en el arte y la literatura como cuando vivía Rabelais.

Para terminar, diremos algunas palabras sobre el célebre *Román d'Hippocrate* que figuraba entre los anexos del *Recueil*. Esta es la primera novela epistolar de Europa, la primera en que el héroe es un *ideólogo* (Demócrito) y, en fin, la primera que trata del «tema de la manía» (la locura de Demócrito que se ríe). De aquí que parezca extraño que los teóricos y los historiadores de la novela la hayan ignorado casi enteramente. Ya hemos hablado de la enorme influencia que ejerció sobre la teoría rabelesiana de la risa (y, de manera general, sobre la de su época). Recordemos igualmente que el elogio de la tontería citado más arriba (que Rabelais pone en boca de Pantagruel) ha sido inspirado por un juicio de Demócrito acerca de la locura de los sabios, todos dedicados a sus intereses groseros y egoístas y ante cuyos ojos él pasa por tonto, porque se ríe de su seriedad práctica. Estas gentes que se entregan a preocupaciones prácticas «tratan la locura como sabiduría y la sabiduría como locura». La ambivalencia de la sabiduría-locura aparece con un fuerza especial, aunque bajo una forma retórica.

Destacaré por último otro detalle de esta novela, de gran importancia en nuestro contexto. Cuando, llegando a Abdera, Hipócrates va a visitar al «loco» de Demócrito, lo encuentra delante de su casa, con un libro abierto en la

mano, mientras que en torno suyo la yerba está cubierta de *pájaros despanzurrados*: el filósofo está escribiendo un libro sobre la locura y diseca animales con el fin de descubrir el lugar de la bilis, pues cree que un excedente de este líquido es la causa de la locura. Así, encontramos en esta novela *la risa, la locura y el cuerpo despedazado*; los elementos de este conjunto están en verdad disociados por un plano retórico; sin embargo, su vínculo mutuo es suficientemente sostenido.

La influencia del *Recueil d'Hippocrate* sobre todo el pensamiento filosófico y médico de la época de Rabelais ha sido, repitámoslo, enorme. De todas las fuentes *librescas* de la concepción grotesca del cuerpo, el *Recueil* es una de los más importantes.

En Montpellier, donde Rabelais acabó sus estudios, el papel dominante pertenecía a la doctrina hipocrática. En junio de 1531, Rabelais dictó un curso sobre un texto griego de Hipócrates (lo que en ese tiempo era una innovación). En julio de 1532 publicó los *Aforismos* de Hipócrates, provistos de sus comentarios (ediciones Griffe). A fines de 1537 comenta, siempre en Montpellier, el texto griego de los *Pronósticos*. El médico italiano Menardi, cuyas cartas médicas publicó Rabelais, era un ferviente discípulo de Hipócrates. Todos estos hechos dan testimonio del sitial considerable que los estudios hipocráticos ocuparon en la vida de Rabelais (sobre todo en la época en que escribió sus dos primeros libros).

Recordemos, para terminar, el fenómeno paralelo que constituyen las opiniones médicas de Paracelso. A sus ojos, el fundamento de toda la teoría y la práctica médicas es la correspondencia integral entre el macrocosmos (el universo) y el microcosmos (el hombre). La primera base de la medicina es pues, la filosofía, y la segunda, la astronomía. *El firmamento se encuentra igualmente en el hombre*; sin

conocer el primero, el médico no puede conocer el segundo. El cuerpo humano es de una riqueza excepcional puesto que es enriquecido por todo lo que el universo posee, *el universo parece reagruparse en el cuerpo humano, en toda su múltiple diversidad: todos los elementos se reencuentran y se mantienen en contacto en la superficie del cuerpo humano*[279].

Abel Lefranc establece un paralelo entre las ideas filosóficas de Rabelais (en particular las concernientes a la inmortalidad del alma) y la escuela paduana de Pomponazzi. En su tratado *De la inmortalidad del alma*, este autor demuestra la identidad del alma y de la vida, la inseparabilidad de la vida del alma y del cuerpo, que crea el alma, individualizándola, indicándole la dirección que debe dar a su actividad, dándole un contenido; fuera del cuerpo, el alma sería un vacío total. Para Pompanazzi, el cuerpo es un microcosmos donde aparece en un todo único lo que está disperso y desligado en el cosmos. Rabelais conocía muy bien la escuela paduana de Pomponazzi: debemos precisar que Estienne Dolea, amigo de Rabelais, que había estudiado en Padua, era a la vez discípulo y ardiente partidario del filósofo italiano.

La concepción grotesca del cuerpo, bajo numerosos e importantes aspectos, estaba representada en la filosofía humanística del Renacimiento, y ante todo en la filosofía italiana. Es en este país donde fue concebida (bajo la influencia antigua) la idea del microcosmos que Rabelais hizo suya. El cuerpo humano se convierte en el principio con ayuda del cual y en torno al cual se efectuaba la destrucción del cuadro jerárquico del mundo existente en la Edad Media y se creaba un cuadro nuevo. Conviene detenernos un momento sobre este punto.

El cosmos medieval había sido estructurado en base a Aristóteles, partiendo de la doctrina de los cuatro

elementos; a cada uno de éstos (tierra, agua, aire, fuego) se le concede un lugar y un rango jerárquico en la estructura cósmica. Todos los elementos están subordinados a cierta regla de lo *alto* y lo *bajo*. La naturaleza y el movimiento de cada elemento son determinados por su situación con respecto al centro del cosmos. Es la tierra la que resulta más próxima; cada fragmento de la tierra que es solicitado se dirige en línea recta hacia el centro, es decir cae sobre la tierra. El movimiento del fuego es opuesto: aspira constantemente a elevarse y, por tanto, se aísla constantemente del centro. La zona del aire y del agua se sitúa entre las de la tierra y el fuego. El principio fundamental de todos los fenómenos físicos es la transformación de cada uno de los elementos en su vecino. Así, el fuego se transforma en aire, y el agua en tierra.

Esta transformación recíproca constituye la ley del nacimiento y de la destrucción a la que están sometidas todas las cosas terrestres. Más allá del mundo terrestre se eleva la esfera de los cuerpos celestes no sometida a esta ley. Estos están formados de una materia especial, la *quinta essentia*, que no sufre ninguna transformación y no puede efectuar sino el movimiento puro, es decir únicamente los desplazamientos. Los cuerpos celestes, siendo los más perfectos, están dotados del movimiento más perfecto, es decir el movimiento *circular* en torno al centro del mundo. La «substancia celeste», es decir la quinta esencia, ha sido objeto de interminables disputas escolásticas que repercutieron en el *Quinto Libro* de Rabelais, en el episodio de la reina de la Quinta Esencia.

Lo que caracteriza al cuadro del cosmos en la Edad Media es la *graduación de los valores en el espacio; los grandes espaciales* que iban de lo bajo a lo alto correspondían rigurosamente a los grados de valor. Cuanto más se sitúe un elemento en un grado elevado en la escala

cósmica, más próximo estará al «motor inmóvil» del mundo, mejor será, más perfecta será su naturaleza. *Los conceptos e imágenes relativos a lo alto y lo bajo, su expresión en el espacio y en la escala de valores, eran consustanciales al hombre de la Edad Media*.

Bajo el Renacimiento, el cuadro jerárquico del mundo se descompuso; sus elementos fueron situados en *el mismo nivel; lo alto y lo bajo* se volvieron *relativos*; el acento es desplazado a las nociones de *delante* y *detrás*. Esta transferencia del mundo a un solo plano, esta *sustitución de la vertical por la horizontal* (con una intensificación paralela del factor *tiempo*), son realizadas *en torno al cuerpo humano*, que se transformó en el *centro relativo del cosmos. Pero este cosmos no se mueve ya de abajo arriba, sino en la horizontal del tiempo, del pasado hacia el futuro*. En el hombre de carne y hueso, la jerarquía del cosmos quedaba abolida: el hombre afirmaba su valor fuera de ella.

Esta reestructuración del cosmos de la vertical a la horizontal en torno al hombre y al cuerpo humano, encontró una expresión brillante en el famoso discurso de Pico de la Mirándola: *Oratio de hominis dignitate (Sobre la dignidad del hombre)*. Esta arenga servía de prólogo a las 500 tesis a las que alude Rabelais cuando hace sostener 9764 tesis a Pantagruel. Pico afirma que el hombre es superior a todas las criaturas, incluyendo los espíritus celestes, porque no es solamente la *existencia sino también el devenir*. El hombre escapa a toda jerarquía, en la medida en que la *jerarquía sólo puede estar referida a la existencia firme, inmóvil e inmutable, y no al libre devenir*. Todas las demás criaturas siguen siendo lo que eran cuando fueron creadas, pues su naturaleza fue hecha como algo acabado e inmutable; ésta no recibe más que una sola y única simiente, que es la única que puede desarrollarse en ella. *Mientras que, cuando nace, el hombre recibe las simientes de todas las vidas*

posibles. Es él quien elige aquella que habrá de desarrollarse y dar sus frutos, su papel consiste en hacerlos crecer y cultivarlos en él. *El hombre puede convertirse a la vez en vegetal y animal, tanto como puede transformarse en ángel e hijo de Dios*.

Pico de la Mirándola conserva el lenguaje de la jerarquía y, en parte, los antiguos valores (como medida de prudencia), pero, de hecho, la jerarquía es abolida. Factores tales como el *devenir*, la existencia de *múltiples simientes y posibilidades y la libertad de elegir* entre ellas sitúan al hombre en el plano de la *horizontal del tiempo y del devenir histórico*.

Subrayemos que *el cuerpo del hombre reúne en él todos los elementos y todos los reinos de la naturaleza*: animal, vegetal y propiamente humano. *El hombre no es un ser hermético y acabado; es inacabado y abierto*; tal es la idea capital de Pico de la Mirándola.

En su *Apología*, el mismo autor pone de relieve el motivo del microcosmos (tratando ideas de la magia natural) bajo la forma de la *simpatía mundial*, gracias a la cual *el hombre puede reunir en él lo superior y lo inferior, lo lejano y lo cercano*, puede penetrar en todos los arcanos ocultos en *las profundidades de la tierra*.

Durante el Renacimiento, las ideas de «magia natural» y de «simpatía» entre todos los fenómenos, gozaban de gran popularidad. En la forma que les confirieron Batista Porta, Giordano Bruno y, sobre todo, Campanella, desempeñaron un papel de suma importancia en la destrucción de la cosmovisión medieval, superando la idea del alejamiento jerárquico de los acontecimientos, reuniendo lo que se hallaba disociado, aboliendo las fronteras mal trazadas entre los fenómenos, contribuyendo a transportar la inmensa diversidad del mundo a la única superficie

horizontal del cosmos que se iba formando a través de los tiempos.

Conviene señalar especialmente la propagación excepcional de la idea de la *animación universal*, defendida en particular por Marsilio Ficino, quien afirmaba que el mundo no era un conglomerado de elementos muertos, sino un ser animado, cada una de cuyas partes constituía *un órgano integrante del todo*. En cuanto a Patricius, demostró en su *Panpsychia* que todo está animado en el universo, desde las estrellas hasta los elementos más simples. Esta idea no le resultaba extraña a Cardan, que biologiza ampliamente al mundo en su doctrina de la naturaleza, tratando todos los fenómenos por analogía con las formas orgánicas: así, los metales son «las sepulturas de las plantas» que llevan su vida propia bajo la tierra. Las piedras también sufren una evolución que les es particular, análoga a la evolución orgánica: tienen una juventud, una adolescencia y una edad madura.

Todas estas ideas ejercieron, de manera más o menos parcial, un influjo directo en Rabelais; en todo caso, es seguro que todas ellas constituyen fenómenos emparentados, paralelos y que derivan de las tendencias generales de la época. Todos los fenómenos y cosas del mundo —desde los astros hasta los elementos— *abandonaron sus antiguos puestos en la jerarquía del universo y se dirigieron hacia la superficie horizontal única del mundo en estado de devenir, buscándose en ella nuevos lugares, concertando nuevos vínculos, creando nuevas vecindades*. Y el *centro* en torno al cual se efectuó esta reagrupación de todos los fenómenos, cosas y valores, era el *cuerpo humano*, que reunía en su seno la inmensa diversidad del universo.

Dos tendencias caracterizan a todos los filósofos del Renacimiento que acabamos de mencionar: Pico de la

Mirándola, Pomponazzi, Porta, Patricius, Bruno, Campanella, Paracelso, etc. Es la primera, el deseo de encontrar en el hombre la totalidad del universo, con sus elementos y fuerzas naturales, su elevación y su bajeza; la segunda es la búsqueda de este universo ante todo en el cuerpo humano, que vincula y reúne en su seno los fenómenos y fuerzas más lejanos del cosmos. Esta filosofía expresa teóricamente la nueva sensación del *cosmos* comprendido como el *hábitat familiar del hombre*, del que se ha excluido todo miedo, y que Rabelais traduce también en la lengua de sus imágenes, elevándola al plano cómico.

Para la mayoría de estos filósofos del Renacimiento, la astrología y la «magia natural» desempeñan un papel más o menos grande. Ahora bien, Rabelais no tomaba en serio ni la una ni la otra. Confrontaba y vinculaba los fenómenos disociados y terriblemente alejados entre sí por la jerarquía medieval, destronándolos y renovándolos en el plano material y corporal, sin recurrir a la «simpatía» ni a la «concordancia» astrológica. *Rabelais es un materialista consecuente*. Pero sólo considera la materia bajo su forma corporal. Para él, *el cuerpo* es la forma *más perfecta de la organización de la materia* y, por lo tanto, la llave que *permite acceder a todos sus secretos*. La materia de la que está hecho el universo revela en el cuerpo humano su verdadera naturaleza y todos sus posibilidades superiores: *en el cuerpo humano, la materia se convierte en un principio creador, productor, llamado a vencer a todo el cosmos, a organizar toda la materia cósmica; en el hombre, la materia adquiere un carácter histórico*.

El elogio del Pantagruelión, símbolo de toda la cultura técnica del hombre, contiene este admirable pasaje:

«De modo que las Inteligencias celestes, los Dioses, tanto marinos como terrestres, se asombraron todos al ver,

gracias al bendito Pantagruelión, a los pueblos árticos tanto como los antárticos atravesar el mar Atlántico, pasar los dos Trópicos, circular la Zona tórrida, recorrer todo el Zodíaco, abatirse bajo la Equinoccial y tener ambos polos a la vista en su horizonte.

»Los dioses olímpicos, ante semejante fenómeno, exclamaron: “Pantagruel nos ha metido en un problema nuevo y fastidioso, peor que el que los Aloides nos dejaron, mediante el uso y virtudes de su hierba. *Pronto habrá de casarse, y de su mujer le nacerán hijos*. No podemos oponernos a este destino, pues ha pasado ya por las manos y los husos de las hermanas fatales, hijas de la Necesidad. (Tal vez) sus hijos inventen una hierba de poderes semejantes, gracias a la cual los humanos podrán visitar las fuentes del granizo, las botanas de las lluvias y el lugar donde nacen los rayos, podrán invadir las regiones de la Luna, ingresar al territorio de los signos celestes y vivir allí, unos en el Águila de oro, otros en Aries, otros en la Corona, otros en la Sierpe, otros en el León de plata, y sentarse a nuestra mesa y tomar a nuestras diosas por esposas, que tal es el único medio de ser deificado[280]”» (Libro III, cap. LI).

A pesar del estilo ligeramente retórico y oficial, las ideas expresadas no tienen por sí mismas nada de eso. Rabelais traza la deificación, la apoteosis del hombre. El espacio terrestre es vencido y los pueblos dispersos por toda la superficie de la tierra son vinculados gracias a la navegación marítima. Todos los pueblos, todos los miembros de la humanidad entraron *en contacto material y efectivo* cuando se inventó la vela. *La humanidad se convirtió en algo único*. Gracias a un nuevo invento: la navegación aérea, previsto por Rabelais, la humanidad podrá gobernar el tiempo, llegará a las estrellas y las someterá. Esta imagen del triunfo, de la apoteosis del hombre, está

construida sobre las horizontales *del espacio y del tiempo* características del Renacimiento, no queda en ellas resto alguno de la vertical jerárquica de la Edad Media. *El movimiento en el tiempo está garantizado por el nacimiento de las generaciones que se renuevan sin cesar. Y es el nacimiento de las nuevas generaciones humanas lo* que asusta tanto a los dioses: Pantagruel tiene la intención de casarse y tener hijos. Es ésta la inmortalidad relativa a la que se refiere Gargantúa en su carta a Pantagruel. Aquí, la inmortalidad del cuerpo procreador del hombre es proclamada en lenguaje retórico. No obstante, su sensación viva y profunda organiza, como ya hemos visto, todas las imágenes de la fiesta popular contenidas en el libro de Rabelais. No es solamente el cuerpo biológico el que se repite en las nuevas generaciones, sino el *cuerpo histórico y progresivo de la humanidad*, que constituye el centro de este sistema.

A guisa de conclusión podemos decir que, a partir de la concepción grotesca del cuerpo, nació y fue tomando forma un sentimiento histórico nuevo, concreto y realista, que no es en modo alguno la idea abstracta de los tiempos futuros, sino la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia.

Capítulo 6

LO «INFERIOR» MATERIAL Y CORPORAL EN LA OBRA DE RABELAIS

«Aquellos de vuestros filósofos que se quejan de que todas las cosas fueron ya escritas por los antiguos y que éstos no les dejaron nada nuevo por inventar, cometen, a todas luces, una grave equivocación. Pues lo que se os muestra en el cielo y que vosotros llamáis Fenómenos, lo que la tierra os exhibe y lo que contienen la mar y los ríos, no es comparable a lo que la tierra oculta[281]».

RABELAIS

Por doquier la eternidad se mueve
Todo ser a la nada aspira
Para ser parte de la nada.

GOETHE, *Uno y todo*

Estas palabras del *Libro Quinto*, que sirven de epígrafe al presente capítulo, no surgieron sin duda de la pluma de Rabelais[282]. Haciendo abstracción de su estilo, son eminentemente expresivas y representativas no sólo de la obra de Rabelais, sino también de numerosos fenómenos similares del Renacimiento y de la época anterior. En las palabras del oráculo de la Divina Botella, el centro de todos los intereses es dirigido hacia lo bajo, las profundidades, el fondo de la tierra. Las cosas y las riquezas que la tierra oculta superan con creces a lo que existe en el cielo, sobre la superficie de la tierra, y en los mares y ríos. La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la zona inferior.

Estas palabras están, además, precedidas por las que cito a continuación:

> «Poneos, amigos, bajo la protección de esta esfera intelectual cuyo centro está en todas partes y en ningún lugar tiene circunferencia, que nosotros llamamos Dios: y, una vez llegados a vuestro mundo, dad testimonio de que, debajo de la tierra, existen grandes tesoros y cosas admirables». (Lib. V, cap. XLVIII).

Esta célebre definición de la divinidad: *esfera cuyo centro está en todas partes y en ningún lugar tiene circunferencia*, no es de Rabelais, sino que fue tomada de la doctrina de Hermes Trismegisto; la encontramos en el *Román de la Rose*, en San Buenaventura, Vincent de Beauvais y otros autores. Rabelais, al igual que el autor del *Libro Quinto* y la

mayoría de sus contemporáneos, la consideraba ante todo como una *descentralización del universo*; su centro no está en el cielo, sino está en todas partes; así pues, *todos los lugares son iguales*. Lo que daba al autor de este pasaje el derecho de trasladar el *centro relativo* del cielo a un punto situado *bajo tierra*, es decir al lugar que, según las concepciones de la Edad Media, era diametralmente opuesto a Dios: *en los infiernos*[283].

Antes de las palabras del epígrafe, el oráculo dice también que Ceres había tenido el presentimiento de que su hija encontraría bajo tierra más cantidad de bienes y excelencias que la que su madre había hecho en la superficie[284].

La evocación de Ceres (*diosa de la fecundidad*), y de su hija Perséfone (*diosa de los infiernos*), así como la alusión al *misterio eleusino* resultan igualmente significativas en todo este *elogio de las profundidades terrestres*; todo el episodio de la visita efectuada al oráculo de la Divina Botella es una alusión camuflada al *misterio eleusino*.

Las palabras del oráculo de la Divina Botella constituyen, pues, la mejor introducción al tema del presente capítulo. El poderoso movimiento hacia abajo, hacia las profundidades de la tierra y del cuerpo humano, invade todo el universo rabelesiano de un extremo a otro. Todas estas imágenes, todos los episodios principales, todas las metáforas y comparaciones son ritmadas por este movimiento. Todo el universo rabelesiano, tanto en su conjunto como en cada uno de sus detalles, está dirigido hacia los infiernos, terrestres y corporales. Ya hemos explicado que según el proyecto inicial, el centro de toda la obra debería ser la búsqueda de los infiernos y el descenso de Pantagruel, es decir, el tema de Dante trasladado al plano cómico. Ahora nos vemos obligados a reconocer que, aunque el libro haya sido escrito en el lapso de veinte años, y con importantes

intervalos, Rabelais no se alejó de su deseo primitivo y que, en realidad, logró prácticamente realizarlo. De modo, pues, que su movimiento hacia las regiones inferiores, hacia los infiernos, arranca con el proyecto novelesco y va descendiendo en cada detalle de la obra.

La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora.

La orientación hacia lo bajo es propia de los pleitos, luchas y golpes: son elementos que hacen caer, tiran al suelo, pisotean. Entierran también, en cierta medida. Al mismo tiempo, son fundidos: secan y cosechan (recordemos las «bodas a golpes» del señor de Basché, la transformación de la batalla en cosecha o banquete, etc.).

Como ya dijimos, las imprecaciones y groserías también son caracterizadas por esta orientación: cavan a su vez una tumba, que es corporal y tiene un fundamento.

El destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias es a la vez un rebajamiento y un entierro. En el bufón, todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior: el bufón es el rey del «mundo al revés».

El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. Hemos hablado del columpio grotesco que funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en al ascensión

como en la caída: es el cielo que desciende a la tierra y no al revés.

Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo «inferior» terrestre y corporal para morir y renacer en su seno.

Estos movimientos hacia abajo que se hallaban dispersos en las formas e imágenes de la alegría popular y del realismo grotesco, son reunidos nuevamente por Rabelais, interpretados desde una nueva perspectiva, fundidos en un movimiento único dirigido hacia el centro de la tierra y del campo, donde se ocultan las riquezas inmensas y las novedades de las que no hablaron los filósofos de la Antigüedad.

Quisiéramos proceder a un análisis detallado de dos episodios que, mejor que todos los restantes, revelan el sentido de este movimiento hacia lo bajo contenido en todas las imágenes de Rabelais, así como el carácter particular de su infierno. Nos referimos al célebre capítulo de los limpiaculos de Gargantúa (*Libro primero*, cap. XIII) y al de la resurrección de Epistemón y sus relatos de ultratumba (*Libro segundo, cap*. XXX).

Veamos el primero.

El joven Gargantúa explica a su padre que ha encontrado, después de largas experiencias, el mejor limpiaculos que existir pueda, y que él califica de «más señorial, excelente y expeditivo que jamás fuera visto[285]».

Sigue luego la larga lista de los limpiaculos ensayados, cuyo comienzo es como sigue:

«En cierta ocasión me limpié con el tapaboca de terciopelo de una señorita, y me pareció bueno, pues la blandura de su seda me produjo una voluptuosidad indecible en el trasero;

»Otra vez lo hice con una caperuza y sucedió lo mismo;

»Otra vez con una bufanda;

»Otra vez con orejeras de raso carmesí, pero la doradura de una serie de esferas de mierda que allí había me desollaron todo el trasero, ¡que el fuego de San Antonio consuma la tripa cular del orfebre que las hizo y de la señorita que las llevaba!

»El dolor se me pasó limpiándome con una gorra de paje, bien emplumada a la suiza.

»Luego, cuando cacareaba detrás de un arbusto, encontré un gato de marzo y me limpié con él, pero sus garras me ulceraron todo el perineo.

»De esto me curé al día siguiente, limpiándome con los guantes de mi madre, bien perfumados de benjuí.

»Luego me limpié con saliva, hinojos, eneldos, mejorana, rosas, hojas de calabaza, de col, de beterraga, de pámpano, de malvavisco, de verbasco (que es escarlata del culo), de lechuga y hojas de espinaca —todo lo cual me hizo gran bien para mi pierna—, de mercurial, de persicaria, de ortigas, de consolda; pero luego tuve las almorranas de Lombardía, de las que me curé limpiándome con mi bragueta[286]».

Detengámonos un momento en esta parte, a fin de examinarla.

Transformar un objeto en limpiaculo es, ante todo, rebajarlo, destronarlo, aniquilarlo. Las fórmulas injuriosas del tipo «como limpiaculos» o «no lo quisiera ni como limpiaculos» (que son bastante numerosas), son empleadas de manera corriente en las lenguas modernas, pero sólo han

conservado su aspecto denigrante, destronador y destructor.

En el episodio que nos ocupa, el aspecto renovador no se halla solamente vivo, sino que predomina. Toda esta serie de objetos que sirvieron de limpiaculo es destronada antes de ser renovada. Su imagen difuminada surge en un contexto nuevo.

En esta larguísima lista, cada uno de los objetos aparece de manera totalmente imprevista: su llegada no es ni preparada ni justificada; cualquier otro hubiera podido surgir con idéntico éxito. Las imágenes de los objetos son liberadas así de los lazos de la lógica o del significado, se suceden unas a otras con la misma libertad que en el *coq-à-l'ane* (como por ejemplo los discursos de los señores de Humeveisne y Baisecul).

Pero, a partir del momento en que surge en esta lista poco banal, el objeto es juzgado desde un punto de vista totalmente inadaptado al uso que le da Gargantúa. Esta distinción inesperada obliga a considerarlo desde una perspectiva nueva, a medirlo en función de su lugar y destino nuevos. En esta operación, su forma, la materia de la que está hecho y su dimensión son evaluadas desde una perspectiva totalmente nueva.

Lo importante no es, desde luego, esta renovación formal considerada aisladamente: ésta no es más que el aspecto abstracto de la renovación fecunda en sentidos, relacionada con lo «bajo» material y corporal ambivalente. En efecto, si examinamos de cerca la lista de los limpiaculos, observaremos que la elección de los objetos no es tan fortuita como podría parecer a simple vista, sino que está dictada por una lógica, en verdad bastante insólita. Los cinco primeros limpiaculos —el tapaboca, la caperuza, la bufanda, las orejeras y la gorra de paje— sirven para cubrir el rostro y la cabeza, o sea la parte alta del cuerpo. Al ser

utilizados como limpiaculos se produce una verdadera *permutación de lo alto con lo bajo. El cuerpo da la voltereta. El cuerpo sirve de rueda*.

Estos cinco limpiaculos forman parte del vasto círculo de motivos e imágenes que evocan la sustitución del *rostro por el trasero, de lo superior por lo inferior. El trasero es «el envés del rostro», el «rostro al revés»*.

La literatura y las lenguas del mundo entero abundan en variaciones sobre este tema de la sustitución. Una de las más simples y difundidas en el campo del lenguaje y de la gesticulación es el beso en el trasero, que además aparece varias veces en el libro de Rabelais; por ejemplo, la espada que utiliza Gimnasta en la carnavalesca guerra de las Morcillas se llama «Bésame el culo»; éste es también el nombre de uno de los señores (de Baisecul). La sibila de Panzoust muestra su trasero a Panurgo y a sus compañeros. Este gesto ritual ha sobrevivido hasta nuestra época[287].

Así pues, los cinco primeros limpiaculos forman parte del motivo tradicional de sustitución del rostro por el trasero. El movimiento de arriba abajo se encuentra encarnado en él del modo más evidente, y es subrayado por el hecho de que entre los cuatro primeros limpiaculos y el quinto, las esferas son calificadas «de mierda», y tanto el orfebre como la dama son objeto de una imprecación grosera: «que el fuego de San Antonio os queme la morcilla cular». Esta invectiva súbita confiere un gran dinamismo al movimiento hacia lo bajo.

Es en esta atmósfera densa de «bajo» material y corporal donde se efectúa la renovación formal de la imagen del objeto eclipsado. Los objetos resucitan literalmente a la luz de su nuevo empleo denigrante; renacen a nuestra percepción: la blandura de la seda y del raso de las orejeras, la «doradura de unas esferas de mierda» se convierten ante nuestros ojos en elementos perfectamente concretos y

sensibles. Sobre el nuevo terreno del rebajamiento, todos los rasgos particulares de su materia y de su forma pueden ser palpados. Así, la imagen del objeto se renueva.

Es la misma lógica que guía toda la enumeración ulterior de los otros limpiaculos. El sexto es un gato de marzo. Esta designación imprevista, a la que no parecía estar destinado en absoluto, vuelve exactamente sensible su naturaleza felina, su flexibilidad y sus garras. Es el limpiaculo más dinámico de todos. Una escena dramática se ofrece en seguida a la imaginación del lector, una farsa alegre «actuada por dos personajes» (el gato y el culo). Además, la encontrarnos prácticamente detrás de todos los limpiaculos. Allí, el objeto desempeña un rol que no le es propio y gracias al cual se anima de una manera nueva. La animación del objeto, de la situación, de la función, de la profesión de la máscara es un procedimiento corriente de la *commedia dell'arte*, de las farsas, de las pantomimas, de las diversas formas de lo cómico popular. Se da al objeto o al rostro un empleo o una finalidad que no le son propios, o incluso diametralmente opuestos (por distracción, malentendido, o por el desarrollo de la intriga), lo que provoca la risa y el objeto se ve renovado en su modo de existencia inédita.

No podemos hablar de todos los limpiaculos, sobre todo porque Rabelais basa su relación sobre el principio de grupo. Los guantes de la reina son seguidos de una larga serie de plantas, dividida en subgrupos: especies, legumbres, ensaladas, hierbas medicinales (con algunas libertades en el reparto). Es un verdadero curso de botánica, y cada planta evoca para Rabelais la imagen visual perfectamente precisa de la hoja, de su estructura específica, de sus dimensiones; obliga al lector a adaptarlas a su nueva finalidad, a volver su forma y dimensiones sensibles. Las descripciones botánicas (sin análisis

morfológico riguroso) estaban muy de moda en la época. Rabelais nos cita varios ejemplos a propósito del Pantagruelión. En el episodio de los limpiaculos, no describe las plantas, se limita a mencionarlas, pero su empleo insólito hace surgir de la imaginación su aspecto material y visual. Mientras que en la pintura del Pantagruelión se entrega a la operación inversa, hace una descripción detallada y obliga a adivinar el nombre verdadero de la planta (el cáñamo).

Precisemos además que las plantas tomadas como limpiaculos reafirman, aunque en un grado más reducido, el movimiento arriba-abajo. En la mayoría de los casos se trata de productos comestibles (ensaladas, especies, hierbas medicinales, legumbres), servidos en la mesa y destinados a la boca. La sustitución de lo alto por lo bajo y del rostro por el trasero es aquí todavía algo sensible.

He aquí, con algunas supresiones, la serie de limpiaculos:

«Después me limpié con las sábanas, la manta, las cortinas, un cojín, una alfombra, un tapete verde, un trapo…

»Me limpié después (dijo Gargantúa) con un bonete, una almohada, una pantufla, un saco, una cesta —¡desagradable limpiaculos!—, y luego con un sombrero, Y notad que en sombreros, los hay lisos, de pelo, terciopelo, tafetán y raso. El mejor de todos es el de pelo, porque hace muy buena abstersión de la materia fecal.

»Después me limpié con una gallina, un gallo, un pollo, la piel de un becerro, de liebre, de paloma, de cormorán, un capuchón, una toca, una cofia, un señuelo[288]».

Los limpiaculos son, pues, escogidos siempre por grupos: el primer grupo comprende ropa de cama y mantelería. Aquí también se advierte la inversión y el movimiento de lo alto a lo bajo. Luego viene el del heno, la paja, etc., cuyas

cualidades materiales son claramente percibidas en función de su nuevo uso. En el grupo siguiente, más dispar, la inadaptación del objeto está vivamente acentuada y, por tanto, lo cómico de la farsa de su empleo (así, la cesta suscita una exclamación). En el grupo de los sombreros, el tejido es analizado desde el punto de vista de sus nuevas funciones. En el último grupo, finalmente, predomina la sorpresa y lo cómico farsesco resulta del empleo inapropiado del objeto.

La amplitud y la diversidad de la lista tienen, también, cierto sentido: se ve desfilar el pequeño universo que rodea al hombre: tocados, ropa de cama y mantelería, animales domésticos, alimentos. Este universo es renovado en la serie a la vez dinámica e injuriosa de los limpiaculos: emerge ante nuestros ojos bajo un nuevo aspecto, en una alegre farsa.

Este es ciertamente el polo positivo que tiene lo alto en el destronamiento. Rabelais anima todos los objetos en su realidad y en su verdad, los selecciona y los palpa de manera nueva, vuelve a tocar su materia, su forma, su individualidad, la sonoridad misma de su nombre. Esta constituye una de las páginas del gran inventario del mundo que efectúa Rabelais al final de una vieja época y al comienzo de una nueva. Como en cada inventario anual, hace falta considerar cada objeto en particular, sopesarlo y medirlo, determinar el grado de su uso, encontrar defectos y daños; es preciso incluso volver a apreciar y revaluar; eliminar numerosas funciones e ilusiones de la balanza anual que debe ser la pura imagen de la realidad.

El inventario de lo nuevo es ante todo festivo. Todos los objetos son reconsiderados y revaluados de manera cómica. Es la risa que ha vencido al temor y toda seriedad desagradable. De allí la necesidad *de lo «bajo» material y corporal que a la vez materializa y alivia*, liberando las cosas

de la seriedad falaz, de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor. Es a lo que tiende nuestro episodio. La larga lista de los objetos domésticos destronados y coronados prepara un destronamiento de otro tipo.

He aquí el último limpiaculo, el mejor, imaginado por Gargantúa:

> «Pero en conclusión digo y sostengo que para limpiarse el culo nada hay como un ansarón, de plumaje suave, con tal de que uno le mantenga la cabeza entre las piernas. Y creedme por mi honor, pues se siente en el ano un deleite mirífico tanto por la suavidad del plumón como por el calor templado del ansarón, que se comunica fácilmente a la tripa cular y otros intestinos hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro. Y no creáis que la bienaventuranza de los héroes y semidioses que viven en los Campos Elíseos radique en su asfódelo, en la ambrosía o néctar, como dicen las viejas por aquí. Paréceme a mí que radica en que se limpian el trasero con un ansarón, y ésta es la opinión del maestro Juan de Escocia[289]».

La pintura del último limpiaculo introduce el motivo de la voluptuosidad y de la beatitud, cuyo trayecto fisiológico es descrito desde el ano y los intestinos hasta el corazón y el cerebro. Y es, pues, esta voluptuosidad lo que constituye la beatitud eterna de la que disfrutan, no los santos y los justos en el paraíso cristiano, sino al menos los semidioses y los héroes de los Campos Elíseos. *Por este camino, el episodio de los limpiaculos nos conduce directamente a los infiernos*.

El círculo de motivos y de imágenes relativos a la inversión del rostro y a la sustitución de lo alto por lo bajo

está ligado de la manera más estrecha a la muerte y a los infiernos. En la época de Rabelais este vínculo tradicional estaba todavía perfectamente vivo y consciente.

Cuando la sibila de Panzoust muestra su trasero a Panurgo y a sus compañeros, éste exclama: «Veo el agujero de la sibila». Tal era el nombre dado al infierno. Las leyendas medievales citan una multitud de agujeros en las diferentes zonas de Europa que pasaban por ser la entrada del purgatorio o del infierno y a los cuales el lenguaje familiar daba un sentido obsceno. El más conocido era el «agujero de San Patrick», en Irlanda. A partir del siglo XII, la gente iba en peregrinaje desde todos los países de Europa a esta pretendida entrada del purgatorio. Ese agujero estaba rodeado de leyendas a las que volveremos cuando sea oportuno. Al mismo tiempo, tenía una acepción obscena. Rabelais cita este nombre con este sentido en el título del capítulo II de *Gargantúa*, «Las Fruslerías con antídoto». Se habla allí del «agujero de san Patricio, de Gibraltar y de mil otros hoyos[290]». Gibraltar se llamaba todavía «Hoyo de la Sibila» (por deformación de Sevilla), al cual se daba igualmente un sentido obsceno.

Habiendo visitado el lecho de muerte del poeta Rominagrobis, que ha expulsado a todos los monjes, Panurgo estalla en imprecaciones y prevé la suerte de esta alma impura:

> «Su alma se va con treinta mil legiones de diablos. ¿Sabéis adónde? Por Dios, amigo mío, se va derecho hacia abajo, a la bacinilla de Proserpina, al propio bacín infernal en el que aquella rinde la operación fecal de sus clisteres, al lado izquierdo de la gran caldera, a unas tres toesas de los garfios de Lucifer, hacia la cámara negra del Demiurgo[291]».

La topografía cómica, precisa, a la manera de Dante, es verdaderamente sorprendente. Para Panurgo, el lugar más horrible no es la garganta de Satán, sino el bacín de Proserpina. Su trasero es una especie de infierno en el infierno, de bajo dentro de lo bajo, y es allí donde debe ir, supone él, el alma del impuro Raminagrobis.

No hay, pues, nada de sorprendente en que el episodio de los limpiaculos y el movimiento permanente de todas sus imágenes de lo alto hacia lo bajo nos conduzca, en última instancia, a los infiernos. Los contemporáneos de Rabelais no veían en ello nada de excepcional. En verdad, más que al infierno, es al paraíso a donde somos dirigidos.

Gargantúa habla de la beatitud eterna de los semidioses y los héroes en los Campos Elíseos, es decir, en los infiernos antiguos. Este es en realidad un travestismo paródico manifiesto de las doctrinas cristianas sobre la beatitud eterna de los santos y los justos en el Paraíso.

En este pastiche, el movimiento hacia lo bajo se opone al movimiento hacia lo alto. Toda la topografía espiritual es reinvertida. Es posible que Rabelais haga alusión a la doctrina de Santo Tomás de Aquino. En el episodio de los limpiaculos, la beatitud nace, no en lo alto sino en lo bajo, por el ano. La vía de la ascensión es mostrada en todos sus detalles: del ano por el intestino hacia el corazón y el cerebro.

La parodia de la topografía medieval es evidente. La beatitud espiritual está profundamente oculta en el cuerpo, en su parte más baja.

Esta parodia de una de las principales doctrinas cristianas está, no obstante, muy alejada del cinismo nihilista. Lo «bajo», material y corporal, es productivo: da a luz, asegurando así la inmortalidad histórica relativa del género humano. Todas las ilusiones caducas y establecidas mueren a la vez que nace un porvenir real. Hemos visto ya

en el cuadro microscópico del cuerpo humano que traza Rabelais, cómo este cuerpo se preocupa de «los que no han nacido todavía», cómo cada uno de sus órganos envía lo mejor de su alimentación «a lo bajo» en los órganos genitales. Este «bajo», es el verdadero porvenir de la humanidad.

El movimiento hacia lo bajo que penetra todas las imágenes rabelesianas está, en el fondo, orientado hacia este dichoso porvenir. Pero al mismo tiempo, se rebajan y ridiculizan las pretensiones de eternidad del individuo aislado —irrisorio en su limitación y en su caducidad. Estos dos aspectos, la burla-rebajamiento de lo antiguo y de sus pretensiones y el dichoso porvenir real del género humano, se funden en la imagen de lo «bajo» material y corporal, única pero ambivalente. No debe, pues, sorprendernos que en el universo rabelesiano el limpiaculo rebajador, no sólo sea capaz de renovar la imagen de ciertas cosas reales, sino que además sea puesto en relación directa con el porvenir real de la humanidad misma.

El carácter general de la obra confirma nuestra interpretación de la parte final del episodio. Rabelais parodia de manera consecuente todos los aspectos de la doctrina de los misterios cristianos. Como acabamos de ver, la resurrección de Epistemón parodia los principales milagros evangélicos: la pasión de Nuestro Señor, la comunión, («la Cena»), a decir verdad, no sin cierta prudencia. Pero esta parodia juega un rol particularmente importante, organizador, en los dos primeros libros. Podemos ver en ella una transfiguración a la inversa: la metamorfosis de la sangre en vino, del cuerpo, despedazado en pan, de la pasión en festín. Hemos señalado los diferentes momentos de los episodios analizados. En su cuadro microscópico del cuerpo humano, Rabelais muestra cómo el pan y el vino («esencia de todo

alimento») se transforman en sangre. Es la otra fase del mismo travestismo.

Encontraremos otra serie de parodias de los diferentes aspectos de la doctrina y el culto. Hemos ya evocado el martirio y la salud milagrosa de Panurgo en Turquía. Abel Lefranc estima que la genealogía de Pantagruel es una parodia de las genealogías bíblicas. Hemos encontrado en los prólogos un «pastiche» de los métodos empleados por la Iglesia para establecer la verdad y de sus procedimientos de persuasión. Así, la parodia de la beatitud eterna de los santos y de los justos en el episodio de los limpiaculos, no debe sorprendernos[292].

Sacaremos ahora cierto número de conclusiones de nuestro análisis. El episodio no parece extraño y grosero sino sobre el telón de fondo de la literatura moderna.

Por lo tanto, el limpiaculo es un tema cómico tradicional, familiar y rebajador. Ya hemos visto toda una serie de fenómenos paralelos en las letras mundiales. En ninguna parte, sin embargo, este tema ha sido tratado de manera tan detallada y diferenciada y con tanto sentido dramático y cómico, como en la obra de Rabelais.

Los rasgos característicos, no son solamente la ambivalencia, sino también la predominancia evidente del polo positivo regenerador. Es un juego libre y alegre con las cosas y los conceptos, pero cuyo objetivo apunta lejos. Va a disipar la atmósfera de la seriedad hosca y falaz que rodea al mundo y a todos sus fenómenos, de modo que éste tome un aspecto diferente, más material, más cercano al hombre y a su corazón, más comprensible, accesible, fácil, y todo lo que de él se diga, adquiera a su vez acentos diferentes, familiares y festivos, despojados de temor. El fin del episodio es, pues, la carnavalización del mundo del pensamiento y de la palabra. El episodio no es una obscenidad corriente de los tiempos modernos, sino una

parte orgánica del mundo amplio y complejo de las formas de la fiesta popular. Y sólo puede aparecer como una broma grosera cuando es separada de este mundo o interpretada en función de las ideas de los nuevos tiempos. Bajo la pluma de Rabelais, como siempre, se trata de una chispa de los alegres fuegos del carnaval que queman al viejo mundo.

El episodio es concebido gradualmente: el destronamiento, (por la transformación en limpiaculo), y la renovación sobre el plano material y corporal, comienza por las fruslerías y se eleva hasta los fundamentos mismos de la concepción medieval del mundo; se asiste así a una liberación consecuente de la seriedad mezquina de los pequeños asuntos de la vida corriente, de la seriedad egoísta de la vida práctica, de la seriedad sentenciosa y falaz de los moralistas y mojigatos y, en fin, de la inmensa seriedad del temor, que se ensombrecía en los cuadros lúgubres del fin del mundo, del Juicio final, del infierno y en los del paraíso y la beatitud eterna.

Asistimos a un liberamiento consecuente de la palabra y el gesto de los tonos lamentablemente serios de la súplica, de la lamentación, de la humillación, de la piedad, así como de los tronos amenazantes de la intimidación, de la amenaza y de la prohibición. Todas las expresiones oficiales que empleaban los hombres de la Edad Media estaban exclusivamente impregnadas de esos tonos, se hallaban emponzoñadas por ellos, pues la cultura oficial ignoraba la seriedad exenta de temor, libre y lúcida. El gesto familiar y carnavalesco del pequeño Gargantúa que transforma todo en limpiaculos —destronando, materializando y renovando— parece despejar y preparar el terreno, con miras a crear una nueva seriedad, audaz, lúcida y *humana*.

La conquista familiar del mundo, de la que nuestro episodio es uno de los ejemplos, preparaba así su nuevo conocimiento científico. El mundo no podía convertirse en

un objeto del conocimiento libre, fundado sobre la *experiencia y el materialismo*, mientras se encontrara *separado del hombre por el miedo y la piedad*, mientras estuviera impregnado por el principio jerárquico. La conquista familiar del mundo destruía y abolía todas las distancias y prohibiciones creadas por el temor y la piedad, aproximando el mundo al hombre, y a su cuerpo, permitiéndole tocar cualquier cosa, palparla por todas partes, penetrarla en sus profundidades, volverla al revés, confrontarla con cualquier otro fenómeno, por elevado y sagrado que fuese, analizarlo, estimarlo, medirlo y precisarlo, todo ello en el plano único de la experiencia sensible y material.

Es ésta la razón por la cual *la cultura cómica popular y la nueva ciencia experimental* se combinaron orgánicamente en el Renacimiento. Lo mismo ocurrió también en toda la actividad de Rabelais.

Pasemos al episodio de la resurrección de Epistemón y de sus visiones de ultratumba, (Libro II, cap. XXX).

Esta resurrección es uno de los pasajes más atrevidos de la obra. Por medio de un profundo análisis, Abel Lefranc, ha podido establecer de manera harto convincente, que el pasaje constituye una parodia de los principales milagros del Evangelio: «la resurrección de Lázaro», el de «la hija de Jairo», a quien debe muchos de sus rasgos. Abel Lefranc encuentra, además, ciertos rasgos tomados de la descripción de las curaciones milagrosas de un sordomudo y de un ciego de nacimiento.

Esta parodia es obtenida por medio de una mezcla de alusiones a los textos evangélicos y por imágenes de lo «bajo», material y corporal. Panurgo reanima la cabeza de Epistemón, colocándola sobre su bragueta: es un

rebajamiento topográfico literal, al mismo tiempo que un *contacto curativo de la fuerza viril*. El cuerpo de Epistemón es llevado al lugar del banquete donde se efectúa la resurrección. Su cuello y su cabeza son limpiados con un «buen vino blanco». Además, Rabelais emplea una imagen anatómica, («vena contra vena», etc.). Es preciso advertir el juramento de Panurgo, que está dispuesto a perder su propia cabeza, si no logra resucitar a Epistemón. Señalemos ante todo, la coincidencia temática de este juramento, («yo perderé la cabeza»), con el del episodio. Epistemón ha perdido la suya. Esta conciencia es propia a todo el sistema rabelesiano de imágenes. La temática de las imprecaciones, groserías y juramentos, se repite a menudo en los acontecimientos descritos, (descuartizamiento y desmembramiento del cuerpo, remisión a lo «bajo» material y corporal, baño de orina).

Notemos finalmente un último rasgo. Panurgo añade, que perder la cabeza «es lo propio de un loco». Ahora bien, en el contexto de Rabelais, y de toda su época, la palabra «loco» nunca tuvo el sentido de la tontería corriente y peyorativa; «loco», es una injuria ambivalente; además, esta palabra está indisolublemente ligada a la idea de los bufones de la fiesta, a los bufones y los tontos de las bromas y de lo cómico popular. Para un loco, perder la cabeza no es muy grave, es el tonto quien lo asegura, y esta pérdida, es tan ambivalente como su locura, (lo inverso y lo bajo de la sabiduría oficial). El matiz de este juego bufón se propaga a todo el episodio en su conjunto. *La pérdida de la cabeza es un acto puramente cómico*. Y todos los acontecimientos siguientes, la resurrección, las visiones, son tratados con el mismo espíritu carnavalesco, dentro de lo cómico ferial.

He aquí, cómo Epistemón vuelve a la vida:

«Súbitamente, Epistemón comenzó a respirar, luego, abrió los ojos, bostezó, estornudó después, y lanzó en seguida un gran pedo.

»Entonces Panurgo exclamó:

»—¡No hay duda de que ya está curado!

»Y le dio a beber un vaso de un buen vino blanco, con una tostada azucarada.

»De este modo, Epistemón quedó curado por completo, salvo de una ronquera que lo torturó por más de tres semanas y de una tos seca de la que no pudo curarse nunca, sino a fuerza de beber[293]».

Los signos del retorno a la vida tienen una gradación manifiestamente dirigida hacia lo bajo: respira al comienzo, luego abre los ojos, (signo superior de vida y lo alto del cuerpo). Luego empieza el descenso: bosteza (signo inferior), estornuda, (signo más inferior aún, similar a la defecación), y por último lanza un pedo, («bajo» corporal, trasero). Este es el signo que resulta decisivo: «está curado», concluye Panurgo[294]. Se trata pues de una permutación completa, no es la respiración, sino el pedo, el verdadero símbolo de la vida, la verdadera señal de la resurrección. En el episodio precedente, la beatitud eterna venía del trasero, aquí se trata de la resurrección.

Al final de la cita, la imagen dominante es el vino (imagen del banquete), que sanciona la victoria de la vida sobre la muerte y ayudará luego a Epistemón a librarse de la tos seca que lo ataca.

Todas las imágenes de esta primera parte están impregnadas de un movimiento hacia lo bajo. Señalemos todavía que está encuadrada íntegramente por las imágenes del banquete.

La segunda parte, el descenso de Epistemón a los infiernos, está asimismo en el contexto de las imágenes del

banquete. He aquí el comienzo: «Comenzó entonces a hablar diciendo que había visto a los diablos, que había hablado familiarmente con Lucifer, que se había dado una gran vida en el infierno y en los Campos Elíseos, y aseguró delante de todos, que los diablos eran buenos compañeros. En cuanto a los condenados, dijo que estaba muy pesaroso de que Panurgo le hubiera devuelto tan pronto a la vida.

»—Pues al verlos —dijo—, tuve un singular pasatiempo.

»—¿Cómo? —preguntó Pantagmel.

»—Allí no se les trata —respondió Epistemón— tan mal como pensáis; pero su estado cambia de manera muy extraña, pues he visto a Alejandro Magno remendando unas calzas viejas, y así se ganaba su miserable vida».

> «Jerjes preparaba la mostaza,
> Rómulo era vendedor de sal,
> Numa, fabricante de clavos,
> Tarquino, usurero,
> Pisón, labrador…»[295].

El infierno está desde el comienzo ligado al banquete: Epistemón se ha divertido en los infiernos y en los Campos Elíseos. En seguida, con el banquete, el infierno le ofrece el espectáculo apasionante de la vida de los condenados, organizada como un verdadero carnaval. Todo allí está invertido, opuesto al mundo de los vivientes. Los grandes son destronados y los inferiores coronados. La enumeración que hace Rabelais, no es otra cosa que un disfrazamiento carnavalesco de los héroes de la Antigüedad y de la Edad Media. La condición u oficio de cada uno de ellos representa su rebajamiento, a veces en sentido literal. Así es como Alejandro el Grande es condenado a remendar viejas calzas. A veces, su suerte en el infierno es la realización de una injuria: es el caso de Aquiles, llamado «el tiñoso».

Desde un punto de vista formal, esta enumeración, (de la que sólo hemos reproducido el inicio), evoca la de los limpiaculos. Las nuevas ocupaciones de los héroes en el infierno son tan imprevistas como los objetos utilizados como limpiaculos, y la no concordancia de su condición produce el efecto bufonesco de la inversión. Advirtamos el curioso oficio del Papa, curador de galicosos:

«—¡Cómo! —dijo Pantagruel—, ¿hay galicosos por allá?

»—Ciertamente —respondió Epistemón—. Jamás vi tantos. Hay más de cien millones. Porque, creedme, los que no han tenido el mal gálico en este mundo, lo tienen en el otro.

»—¡Por Dios! —repuso Panurgo—. Entonces yo estoy libre, porque lo he tenido hasta en el estrecho de Gibraltar, he llenado con él hasta las columnas de Hércules, y he abatido una de las más maduras».

Señalemos especialmente la lógica de la inversión: quien no ha tenido el mal gálico en la tierra lo tendrá en el otro mundo. Recordemos el carácter particular de este «mal alegre» que ataca lo «bajo» corporal. Señalemos por último, en la réplica de Panurgo, las imágenes geográficas corrientes en aquella época, que designan lo «bajo» corporal: «el estrecho de Gibraltar», «las columnas de Hércules». Advirtamos su dirección oeste; están, en efecto, situadas en la extremidad occidental del mundo antiguo y daban acceso a los infiernos y a las islas de los bienaventurados.

El carácter carnavalesco de los destronamientos se manifiesta con claridad en el pasaje siguiente:

«De esta manera, los que habían sido grandes señores en este mundo, se ganaban allá abajo su malhadada y miserable vida. Al contrario, los filósofos y los que habían sido indigentes en este mundo eran a su vez grandes señores en el más allá.

»Yo vi a Diógenes rodeado de magnificencia, con un buen vestido de púrpura y un cetro en la diestra, que hacía rabiar a Alejandro Magno, cuando éste no había remendado bien sus calzas y le pagaba en bastonazos.

»Vi a Epicteto vestido elegantemente a la francesa, en un hermoso jardín, con muchas doncellas, riendo, bebiendo, danzando, y pasándolo de maravilla, con muchos escudos al lado[296]».

Los filósofos (Diógenes y Epicteto) juegan el rol de *bufones de carnaval, elegidos reyes. Sus atuendos reales, ropa de púrpura y cetro de Diógenes*, son puestos de relieve. Los golpes de bastón con que es gratificado *«el viejo» rey destronado, Alejandro el Grande*, no pueden ser olvidados. En cambio, Epicteto es tratado de un modo más galante, es *el rey de la fiesta*, que celebra y danza.

El final de esta descripción de los infiernos tiene el mismo estilo carnavalesco. El escritor Jean Lemaire (jefe de escuela de los retóricos), adversario del Papa, es un bufón en los infiernos. Tiene por cardenales a Caillette y Triboulet, bufones de Luis XII y Francisco I. Los exreyes y papas le besan los pies, mientras él ordena a sus cardenales que los muelan a palazos. Los gestos rituales del rebajamiento tienen también su lugar. Cuando Jerjes, mercader de mostaza, reclama un precio excesivo, Villon lo baña de orina. Perceforest orina contra una muralla sobre la que está pintado «el fuego de San Antonio». El leal arquero de Bagnolet, inquisidor de los herejes, lo quiere quemar vivo por este sacrilegio.

Como hemos dicho, el banquete enmarca todo el episodio. Así, al concluir Epistemón su relato:

> «Pues bien —dijo Pantagruel—, comamos y bebamos, os lo ruego, hijos míos, porque es preciso que nos bebamos todo este mosto[297]».

Es durante el banquete, al que asisten de nuevo Pantagruel y sus compañeros, cuando se decide la suerte del vencido rey Anarche. Pantagruel y Panurgo optan por prepararlo para la condición que le espera después de su muerte, y que será un oficio de baja categoría.

El capítulo XXXI describe, pues, el destronamiento carnavalesco del que hemos hablado. Panurgo hace revestir al exsoberano unas ropas viejas de bufón (descritas en detalle y cuyos principales atributos son objeto de los *calembours* de Panurgo) y lo consagran vendedor de salsa verde. Este destronamiento imita a los que tienen lugar en el infierno.

Saquemos ahora algunas conclusiones de nuestro análisis.

En el presente episodio, la *imagen de los infiernos* tiene un carácter de fiesta popular netamente marcado. *Es el banquete y el alegre carnaval*. Encontramos todas las imágenes rebajantes y ambivalentes comunes: *baño de orina, golpes, disfrazamientos, injurias*. El movimiento hacia lo bajo, propio de todas las imágenes rabelesianas, conduce a los infiernos, mientras que incluso las imágenes del infierno son animadas de un movimiento análogo hacia lo bajo.

En el sistema rabelesiano de las imágenes, los *infiernos son el nudo donde se cruzan sus elementos directores: el carnaval, el banquete, la batalla y los golpes, las groserías y las imprecaciones*.

¿Cómo se explica esta situación central, cuál es su sentido verdadero?

Evidentemente, no podemos responder a esta pregunta con razonamientos abstractos. Importa, ante todo, remontarse a las fuentes de Rabelais y a la tradición de la pintura de los infiernos que se extiende a lo largo de toda la Edad Media y encuentra su punto culminante en la literatura del Renacimiento; en segundo lugar, hay que revelar los elementos populares de esta tradición; y en tercer lugar comprender la significación tanto de esta última como de la imagen misma de los infiernos a la luz de las grandes tareas que tenían actualidad en la época de Rabelais.

Algunas palabras, para comenzar, sobre las fuentes antiguas. Las obras siguientes han descrito los infiernos: el canto XI de la *Odisea, Fedro, Fedón, Georgias* y *La República* de Platón, el *Sueño de Escipión* de Cicerón, la *Eneida* de Virgilio y, en fin, numerosos textos de Luciano (especialmente *Menipo* o el *Viaje a los reinos de ultratumba*).

Rabelais los conocía, pero no se puede decir que estos textos hayan ejercido influencia alguna sobre él, salvo las obras de Luciano, influencia que, por otra parte, se ha tendido a exagerar. En realidad, el parecido entre el *Menipo* y nuestro episodio no va más allá de ciertos rasgos superficiales.

El infierno de Luciano ofrece, también, un alegre espectáculo. El disfrazamiento y el cambio de rol son en él subrayados. El cuadro de los infiernos obliga a Menipo a comparar toda la existencia humana a una procesión teatral:

> «Mientras estuve observando este espectáculo, me pareció que la vida de los seres humanos era una larga procesión en la que Fortuna ordena y dirige las

> filas, y donde conduce, de manera diversa, a los que la componen. Si es propicia a alguien, lo viste de rey, le coloca una tiara sobre la cabeza, lo rodea de satélites y ciñe su frente con una diadema: a otro, en cambio, lo viste con un hábito de esclavo; a uno le otorga las gracias de la belleza y desfigura al otro hasta hacerlo ridículo, pues es preciso que el espectáculo sea variado».

En Luciano, la condición de los poderosos de este mundo —emperadores y ricos— es la misma que en Rabelais.

> «Pero te habrías reído mucho más si hubieras visto a los reyes y sátrapas reducidos al estado de mendigos y forzados por la miseria a volverse mercaderes de viandas saladas, o bien enseñando a leer, expuestos a los insultos del primero que pase, y *abofeteados como los más viles esclavos*. No puedo contener la risa al ver a Filipo, rey de Macedonia, ocupado en una esquina en *reunir zapatos viejos* para ganar un módico salario. Se veía asimismo a muchos pidiendo limosna en las callejas, entre otros Jerjes, Darío y Polícrates[298]».

A pesar de esta semejanza aparente, es muy grande la diferencia con Rabelais. *La risa de Luciano es abstracta, exclusivamente burlona, privada de toda alegría verdadera*. En su infierno no queda casi nada de la ambivalencia de las imágenes saturnalescas. Las figuras tradicionales aparecen exangües y puestas al servicio de la filosofía estoica, abstracta y moral (por añadidura degeneradas y desnaturalizadas por el pesimismo). Los exreyes son golpeados, «abofeteados como esclavos». Pero se trata de

los *golpes ordinarios del régimen esclavista*, traspuesto a los infiernos. No queda aquí nada de la imagen saturnalesca ambivalente. Estos golpes no tienen ningún valor real: no ayudan a nadie a venir al mundo o a renovarse. Lo mismo ocurre con las imágenes del banquete. Por cierto, es como en el infierno de Luciano, pero ello nada tiene que ver con la gran cena rabelesiana. Si los exsoberanos no pueden disfrutar, tampoco pueden hacerlo los antiguos miserables y esclavos. En los infiernos se come, pero nadie lo celebra, ni siquiera los filósofos: ellos no hacen sino reír, burlarse sin vergüenza de los soberanos y los ricos. Lo esencial es que, en Luciano, el principio material y corporal sirve para rebajar de manera puramente formal las imágenes elevadas, situándolas al nivel de lo cotidiano; está casi totalmente desprovisto de ambivalencia, pues no renueva ni regenera. De allí la profunda diferencia de tono y de estilo entre los dos autores.

El Apocalipsis de Pedro puede ser considerada como la obra clave en la tradición medieval de la descripción del infierno. Compuesta por un autor griego a finales del primer siglo o a principios del siglo segundo de nuestra era, esta obra era la suma de las ideas antiguas sobre el mundo de ultratumba, para las necesidades de la doctrina cristiana. Este texto, que no había sido conocido en la Edad Media[299], inspiró la *Visto Pauli* redactada en el siglo IV. Sus diversas variantes, harto difundidas en la Edad Media, ejercieron una influencia considerable sobre el rico ciclo de las leyendas irlandesas acerca del infierno y el paraíso, que han jugado un rol capital en la historia de la literatura medieval.

Entre estas últimas, las que tratan del «hoyo de San Patricio» tienen una importancia particular. Este hoyo, según decían, llevaba al purgatorio, y había sido mostrado por Dios a San Patricio en el siglo V. Hacia mediados del

siglo XII, el monje Henri de Saltre describió el descenso al purgatorio de un caballero en su *Tratado del purgatorio de San Patricio*. De la misma época data la célebre *Visión de Tungdal*. Después de su muerte, Tungdal efectúa un viaje a los infiernos y vuelve al mundo de los vivos para narrarles los espectáculos horribles a que ha asistido. Estas leyendas suscitarían un interés extraordinario y darían nacimiento a numerosas obras. El *Purgatorio de San Patricio*, de Marie de France, el *Menosprecio de las condiciones humanas*, del papa Inocencio III, los *Diálogos de San Gregorio*, la *Divina Comedia* de Dante.

Las visiones de ultratumba relacionadas con la *Visio Pauli*, transcritas y enriquecidas por la gran fantasía celta, son amplificadas y detalladas en lo posible. Las imágenes grotescas del cuerpo han sido exageradas. El número de pecados y su castigo (de seis a nueve y más todavía) fueron también exagerados. En la construcción de las imágenes relativas a los suplicios, se puede sentir la lógica específica de las groserías, imprecaciones e injurias, la de los denigramientos y rebajamientos corporales topográficos. Las imágenes de los suplicios son a menudo organizadas como la realización de las metáforas comprendidas en las groserías y las imprecaciones. Los cuerpos de los pecadores atormentados aparecen frecuentemente de modo claro: algunos de los pecadores son asados, mientras que otros deben beber metales incandescentes.

En la *Visión de Tungdal*, Lucifer aparece encadenado a la rejilla calentada al rojo de la chimenea sobre la cual es asado, mientras se alimenta de pecadores.

Existía un ciclo de leyendas en torno al tema de Lázaro en los infiernos. Según una vieja leyenda, Lázaro contó a Cristo, durante un festín en casa de Simón el Leproso, los secretos de ultratumba que había podido ver. Asimismo un sermón de San Agustín señalaba la posición excepcional de

Lázaro, el único ser viviente que había presenciado esos misterios. En este sermón, Lázaro, en el curso de un banquete, cuenta lo que ha visto. En el siglo XII, el teólogo Píerre Comestor evoca por su parte el testimonio de Lázaro. A finales del siglo XV, su rol adquiere especial importancia, y su figura penetra en los Misterios, pero es sobre todo gracias a su inclusión en los calendarios populares como el relato de Lázaro tuvo la más amplia propagación.

Todas estas leyendas, que comprenden pasajes grotescos y corporales importantes, así como imágenes del banquete, determinaron la temática y la imaginería de las diabladas, donde estos elementos fueron largamente desarrollados. El aspecto cómico de las imágenes grotescas del infierno también fue puesto vivamente de relieve[300].

¿Cuál fue la influencia de estas leyendas y de las obras por ellas inspiradas en la imagen rabelesiana de los infiernos?

Dos aspectos son puestos allí en primer plano: primeramente, las imágenes del banquete que encuadran el relato de Epistemón; su propia comida en los infiernos, la de los filósofos, la venta de comestibles; en segundo lugar, el carácter carnavalesco consecuente de los infiernos.

El primer aspecto está presente en las leyendas y obras de la Edad Media mencionadas. En la *Visión de Tungdal* (siglo XIV), Lucifer devora a los pecadores, mientras él mismo es asado en la gigantesca parrilla de la chimenea. Se le ha representado a veces de este modo en los misterios. Encontramos esta imagen en Rabelais: en *Pantagruel* se cuenta que un día Lucifer rompió sus cadenas, y tuvo un cólico atroz por comer en su desayuno un fricasé hecho con el alma de un sargento. En el *Cuarto Libro* (cap. XLVI) encontramos las consideraciones detalladas de un diablo sobre los gustos comparados de las diversas almas; algunas son buenas para el desayuno, otras para el almuerzo, según

la manera de ser preparadas. Aparentemente, Rabelais utilizó como fuente directa dos poemas: el *Salut d'Enfer* de un autor desconocido y el *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdan, que describen su visita a Belcebú y su participación en un festín de diablos. El desarrollo detallado de la gastronomía de los pecadores empieza a perfilarse. Al héroe del *Salut d'Enfer* le sirven una copa hecha con la carne de un usurero, un asado de monedero falso y salsa de abogado. Raoul de Houdan da una descripción todavía más detallada de la *gastronomía infernal*. Como Epistemón, los dos poetas son muy cortésmente recibidos en el Infierno, donde conversan con Belcebú.

El ciclo de leyendas sobre Lázaro también influyó en Rabelais. Como hemos señalado ya, todo el episodio de Epistemón parodia parcialmente el milagro evangélico de la resurrección de Lázaro. El relato de Epistemón, como el relato legendario de Lázaro, está enmarcado por las escenas del banquete.

El segundo aspecto carnavalesco proviene igualmente de fuentes análogas.

El elemento carnavalesco es muy poderoso en los dos poemas citados. Existía ya además en las antiguas leyendas célticas. Los infiernos son el mal del pasado vencido y condenado. En verdad, este mal es concebido y representado desde un punto de vista cristiano y oficial, y su negación es algo dogmática. Pero en las leyendas, esta negación dogmática se mezcla con las nociones folklóricas acerca de lo «bajo» terrestre, o seno maternal, que absorbe y da a luz al mismo tiempo, a las ideas relativas del pasado, alegre fantoche, cazado. La concepción folklórica del tiempo festivo no puede dejar de penetrar las imágenes del infierno, en tanto que imágenes del mal del pasado vencido. En la *Visión de Lungdal*, Lucifer no es, de hecho, sino un

festivo fantoche, la imagen del viejo poder vencido y del temor que inspira.

Esta es la razón por la cual las leyendas pudieron dar origen a estos dos poemas impregnados de cierto espíritu de fiesta, así como al mundo perfectamente carnavalesco de las diabladas. El mal vencido, el pasado vencido, el viejo poder vencido, el temor vencido, todo esto pudo dar nacimiento, en ciertos pasajes ininterrumpidos y con matices variados, a las imágenes siniestras del infierno dantesco, así como también al alegre infierno rabelesiano. Finalmente la lógica misma de lo bajo, de la inversión, condujo irresistiblemente la pintura del infierno hacia una presentación y una interpretación carnavalesca y grotesca.

Existe, sin embargo, un elemento que es preciso tener muy en cuenta: los dioses de la mitología, degradados al rango de diablos por el cristianismo, y las imágenes de las saturnales romanas, lograron sobrevivir en la Edad Media, siendo precipitados por la conciencia cristiana ortodoxa en el infierno, donde introdujeron su espíritu saturnalesco.

Una de las descripciones más antiguas que del carnaval poseemos, reviste la forma de una visión mística del infierno. Orderic Vidal, historiador normando del siglo XI, nos describe con todo detalle la visión de cierto San Gochelin que, el primero de enero de 1901, cuando volvía de visitar a un enfermo, a una hora avanzada de la noche, había visto al «ejército de Arlequín» desfilar sobre un camino desierto. Arlequín era un gigante armado de una maza monumental (cuya forma recuerda la de Hércules). El grupo que él conduce es harto disparatado.

Al frente vienen unos hombres vestidos con pieles de bestias, que llevan todo un equipo culinario y doméstico. Luego siguen otros, que cargan cincuenta ataúdes en los que van curiosos hombrecillos de cabeza enorme, con grandes cestas en la mano. En seguida, dos etíopes con un

potro de tortura sobre el cual el diablo castiga a un hombre clavándole espuelas de fuego en el cuerpo. Después viene una multitud de mujeres a caballo que saltan sin cesar sobre sus sillas guarnecidas de clavos incandescentes; se advierte entre ellas algunas virtuosas damas más muertas que vivas. En seguida avanza el clero, y cerrando el desfile, unos guerreros rodeados de llamas. Todos estos personajes son las almas de los pecadores difuntos. Gochelin conversa con tres de ellas y luego con la de su hermano, quien le explica que es la procesión de las almas errantes del purgatorio, ocupadas en redimirse[301].

Uno no encuentra aquí ni el término, ni tampoco la noción de carnaval. Gochelin, como Orderic Vidal, considera que se trata de una visión del «ejército de Arlequín». Él da una interpretación totalmente cristiana a esta representación mitológica, (análoga al «ejército salvaje», a la «caza salvaje», a veces a la «armada del rey Arturo»). Las concepciones cristianas determinan, pues, el tono, el carácter, e incluso ciertos detalles del relato de Orderic: el espanto de Gochelin, las quejas y lamentaciones de los personajes, los castigos de algunas de sus víctimas, (el hombre atormentado es el asesino de un cura, las mujeres son castigadas por su depravación).

La atmósfera de la escena no tiene, pues, nada de carnavalesco. Pero al mismo tiempo, el carácter carnavalesco de ciertas imágenes y de la procesión en su conjunto es absolutamente innegable. A pesar de la influencia deformadora de las concepciones cristianas, los diablos del carnaval, (o de las saturnales), están netamente representados. Observamos aún, al *personaje del gigante*, característico del cuerpo grotesco, que participa obligatoriamente en todas las procesiones de tipo carnavalesco; hemos dicho que recordaba a Hércules, sobre todo gracias a su maza (además, en la tradición antigua

Hércules tenía una relación directa con los infiernos). Los etíopes encarnan, a su vez, la misma concepción grotesca. La imagen de los hombrecillos encima de los ataúdes es extremadamente típica; detrás de la coloración cristiana, se advierte muy claramente la ambivalencia de la muerte que da a luz. Además es preciso comprender en el plano de lo «bajo» material y corporal, haciendo abstracción de la interpretación cristiana, la presencia de las mujeres de mala vida, con sus movimientos indecentes (los del coito), y a este propósito recordemos la metáfora relacionada con la equitación que emplea Rabelais para designar el acto sexual, el término de «sofrenada». Los hombres vestidos con pieles de bestias y armados de utensilios culinarios y domésticos son eminentemente carnavalescos. Las llamas que rodean a los guerreros son el fuego del carnaval que quema y renueva un pasado espantoso (como los «moccoli» del carnaval de Roma). El destronamiento es también conservado, todos estos pecadores eran viejos señores feudales, caballeros, damas de la alta sociedad, eclesiásticos; ahora, no son más que almas destronadas, caídas. Así, Gochelin conversa con un exvizconde castigado por haber negado justicia; otro señor es castigado por haber robado injustamente un molino a su vecino.

Hay en esta procesión de año nuevo algo de la «procesión de los dioses destronados», sobre todo en la fisonomía antigua de Arlequín y de su maza. Sabemos que las procesiones del carnaval pasaban a veces en la Edad Media, sobre todo en los países germánicos, por ser las de los dioses paganos caídos y destronados. La idea de la fuerza suprema lanzada a lo bajo y de la verdad de los tiempos pasados, está sólidamente asociada al centro mismo de las imágenes carnavalescas. No podemos excluir, naturalmente, la influencia de las saturnales en la progresión de estas ideas. En cierta medida, los dioses

antiguos representan el papel del rey destronado de las saturnales. Es característico advertir que, desde la segunda mitad del siglo XIX, numerosos autores alemanes han defendido la tesis del origen alemán de la palabra carnaval, que tomaría su etimología de *Karne* o *Karth*, «lugar santo», (es decir la comunidad pagana, los dioses y sus servidores), y de *val* (o *wol*), «muerte», «asesinado». Carnaval significaría así: «procesión de dioses muertos». Hemos citado esta explicación con el único fin de probar hasta qué punto la idea del carnaval, comprendida como la procesión de los dioses destronados, podía ser tenaz.

El relato sin malicia de Orderic Vidal, muestra cómo las imágenes del infierno y las del carnaval estaban indistintamente mezcladas en la conciencia de los cristianos del siglo XI, que tanto temían a Dios. Al final de la Edad Media, esta mezcla dio origen a las formas de las diabladas, donde el carnaval supone una victoria definitiva y transforma los infiernos en un alegre espectáculo, bueno para ser montado en la plaza pública. «El infierno» tal como figura en casi todas las alegrías y carnavales del Renacimiento, es una manifestación paralela al proceso de «Carnavalización de los infiernos».

Tomaba las formas más diversas. He aquí, por ejemplo, sus metamorfosis en las procesiones de Nuremberg, en el siglo XVI (que han sido objeto de procesos verbales detallados): casa, torre, palacio, nave, molino de viento, dragón escupiendo llamas, elefante llevando personas en su lomo, ogro gigante devorando niños, viejo diablo devorando mujeres malas, tienda con baratijas para vender, monte de Venus, horno de panadero donde son cocidos los tontos, cañones para disparar sobre las harpías, trampas para los tontos, galeras cargadas de monjes y religiosos, rueda de la fortuna haciendo girar a los tontos, etc. Hay que recordar

que este edificio repleto de cargas de artificio era habitualmente quemado ante el Ayuntamiento.

Todas estas variaciones sobre el «infierno» del carnaval son ambivalentes, y todas, desde cierta perspectiva y en cierta medida, incluyen el temor vencido por la risa. Bajo una forma más o menos anodina, todas son los peleles del viejo mundo en fuga; son a menudo ridículos fantoches, e incluso a veces, se insiste en el carácter absoluto del mundo en vía de desaparición, en su inutilidad, su estupidez, su inepcia, su ridícula pretensión, etc. Todo ello es análogo al fárrago rebajante del que están llenos los infiernos rabelesianos: viejas calzas que remienda Alejandro de Macedonia, montones de basura y trapos que rebuscan los antiguos usureros, etc. Este mundo es entregado a las llamas regeneradoras del carnaval.

Nuestra exposición elucida el valor de concepción del mundo que tienen las imágenes del infierno tanto en la tradición medieval como en la obra de Rabelais. De esta manera, el lazo orgánico del infierno con todas las otras imágenes del sistema rabelesiano se hace evidente. Examinaremos todavía algunos de estos aspectos.

La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre, en todas las fases de su larga evolución, en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo «bajo» material y corporal, (en su acepción ambivalente), los pensamientos, imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales. Ya hemos visto en el capítulo precedente cómo el temor cósmico y las imágenes de los cataclismos universales y las teorías escatológicas que ella entraña, cultivadas en los sistemas de las concepciones oficiales, encontraron su equivalente cómico en las de los cataclismos carnavalescos, las profecías paródicas, etc., que tenían por efecto liberar el temor, vincular al mundo con el hombre,

facilitar que el tiempo y su curso se transformen en los tiempos festivos de las alternancias y renovaciones.

Y lo mismo ocurrió con la imagen del infierno. La tradición de la carnavalización de las ideas cristianas oficiales relativas al infierno, o en otros términos, la carnavalización del infierno, del purgatorio y del paraíso, se prolongó durante toda la Edad Media. Sus elementos penetraron incluso la «visión» oficial del infierno. A finales de la Edad Media, el infierno se convierte en el tema crucial en el que se cruzan todas las culturas, oficial y popular. Con él se revela del modo más resuelto y decisivo la diferencia de estas dos culturas, de estas dos concepciones del mundo. El infierno encarna la imagen original del balance, la del fin y acabamiento de las vidas y destinos individuales, al mismo tiempo que el juicio definitivo de cada vida humana en su conjunto, juicio en cuya base estaban asentados los *criterios superiores* de la concepción cristiana oficial, (religiosa y metafísica, ética, social y política). Es así una imagen sintética, que revela bajo una forma no abstracta, sino brillante y condensada, metafórica y emocional, las principales concepciones de la Edad Media oficial acerca del bien y del mal. Por eso, la imagen del infierno ha constituido siempre el arma excepcionalmente poderosa de la propaganda religiosa.

Los rasgos esenciales de la Edad Media oficial fueron llevados a sus límites en la imagen del infierno, especie de condensación de la seriedad lúgubre inspirada por el temor y la intimidación. El juicio extrahistórico de la persona humana y de sus actos se manifiesta de la manera más consecuente posible. La vertical de la ascensión y de la caída triunfaba en él, negando la horizontal del tiempo histórico, del movimiento progresivo de avance. De manera general, la concepción del tiempo que tenía la Edad Media oficial, se manifestaba de modo excepcionalmente agudo.

He aquí por qué la cultura popular se esforzaba en vencer, por medio de la risa, esta expresión extrema de seriedad lúgubre y en transformarla en un festivo fantoche de carnaval. La cultura popular organiza a su manera la imagen del infierno, oponiendo a la estéril eternidad la muerte preñada que da a luz, y a la perpetuación del pasado, de lo antiguo, el nacimiento de un porvenir mejor, *nuevo*, surgido del pasado agonizante. Si el infierno cristiano despreciaba la tierra, se alejaba de ella, el infierno del carnaval sancionaba la tierra, y lo bajo de ella, como el fecundo seno maternal, donde la muerte se dirigía al nacimiento, donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo. Por eso, las imágenes de lo «bajo» material y corporal atraviesan en este punto el infierno carnavalizado.

Durante el Renacimiento, el infierno se va llenando cada vez más de reyes, papas, eclesiásticos y hombres de estado, no sólo recientemente desaparecidos, sino también vivos. Todo lo que es condenado, denegado, destinado a la desaparición, se reúne en el infierno. Es por eso que la sátira, en el sentido restringido del término, del Renacimiento y del siglo XVII, utilizaba a menudo la imagen del infierno para bosquejar la galería de personalidades históricas adversas y los tipos sociales negativos. Pero a menudo, esta sátira (la de Quevedo por ejemplo), tenía un carácter puramente negativo; la ambivalencia de sus imágenes era considerablemente reducida. La imagen que la literatura ofrecía de los infiernos ingresaría luego en una fase nueva.

El último capítulo de *Pantagruel* nos cuenta que Rabelais se proponía describir el viaje de su héroe al país legendario del preste Juan, (situado en la India), y luego a los infiernos. Este tema no es en modo alguno casual. Recordemos que la imagen directriz de Pantagruel es la boca abierta, es decir, en último término, la «garganta del infierno» del misterio

medieval. Todas las imágenes de Rabelais están impregnadas del movimiento hacia lo bajo, (de la tierra y del cuerpo), todas conducen a los infiernos, hasta el episodio de los limpiaculos.

La fuente principal de Rabelais, la leyenda popular del gigante Gargantúa, contenía el episodio del descenso a los infiernos. En verdad, ésta no figura en las *Grandes Cronicques*; sin embargo, una farsa de 1540 la trata como algo universalmente conocido; una variante oral de la leyenda anotada por Thomas Sebillet (op. cit., pp. 52-53) consigna también un episodio similar.

Las figuras cómicas populares descienden con gusto a los infiernos. Es lo que hace Arlequín, quien como Pantagruel fue un diablo antes de tener una existencia literaria. En 1585 apareció en París una obra titulada *La Joyeuse Histoire d'Arlequín*. En el infierno, Arlequín ejecuta sus cabriolas, da miles de saltos de todas clases, marcha hacia atrás, saca la lengua, etc., de tal modo, que hace reír a Caronte y a Plutón.

Todos estos saltos y volteretas grotescas no pretenden contrastar estáticamente con el infierno, sino que son ambivalentes cómo el infierno mismo. En efecto, son profundamente topográficos, teniendo como punto de referencia el cielo, la tierra, el infierno, lo alto, lo bajo, el delante y el detrás; son otras tantas intervenciones y permutaciones de lo alto y lo bajo, de lo delantero y lo trasero; en otros términos, el tema del descenso a los infiernos está *implícitamente* contenido en el movimiento más elemental de las cabriolas. Esto es lo que explica que las figuras de lo cómico popular se orienten hacia el infierno. Tabarin, célebre cómico del siglo XVII, efectuó también su descenso a los infiernos, que fue objeto de un libro aparecido en 1612.

El plan de Rabelais deseaba que el trayecto de Pantagruel a los infiernos pasara por el país del preste Juan, habitualmente situado en la India. Sabemos ya que las leyendas localizaban en este país la entrada al infierno y al paraíso terrestre, lo que hace que el itinerario pantagruelesco se justifique perfectamente desde este punto de vista. Pero el camino que sigue nuestro héroe en la India es el de Occidente, donde estaba situado desde siempre el «país de la muerte», es decir el infierno. Según Rabelais, ese camino pasaba por las islas de Perlas, o Brasil. Al mismo tiempo, este camino legendario, «al oeste de las columnas de Hércules», era el eco del autor respecto a las búsquedas geográficas de su época. En 1523-1524, Francisco I había enviado al italiano Verazzano a América central, a fin de buscar el estrecho que permitiera reducir la distancia hasta la India y la China (y no dar la vuelta al África como lo hacían los portugueses).

La continuación del libro esbozado en el último capítulo de *Pantagruel* ha sido, de hecho, casi enteramente realizada. Decimos «de hecho» porque sólo su aspecto exterior sufrió algunos cambios notables. El país del preste Juan y el infierno están ausentes. Este último fue reemplazado por el «oráculo de la Divina Botella» (no sabemos a ciencia cierta cómo lo habría descrito el propio Rabelais) mientras que el viaje hacia el sudeste lo elevó hacia el noroeste (aludimos al viaje de Pantagruel en el *Cuarto Libro*).

Este nuevo itinerario hacía también eco de las nuevas búsquedas geográficas y coloniales en Francia. Verazzano no había descubierto el estrecho que buscaba en América central. Jacques Cartier, célebre contemporáneo de Rabelais, había lanzado una nueva idea: transferir el itinerario de las búsquedas en dirección norte, hacia las zonas polares. En 1540 puso el pie en tierra canadiense. En

1541, Francisco I le confía la misión de colonizar este nuevo territorio de América del Norte. Por su parte, Rabelais cambia el itinerario de su héroe, y le hace viajar hacia el noroeste, en las zonas polares señaladas por Jacques Cartier.

Así, el verdadero camino del explorador en dirección del noroeste no era otro que *el camino legendario de los celtas hacia el infierno y el paraíso*. Al noroeste de Irlanda, el océano estaba lleno de misterios, se podía escuchar en el rugido de las olas la voz y los gemidos de los difuntos, las aguas estaban sembradas de islas misteriosas que guardaban maravillas de toda especie, semejantes a las de la India.

Las leyendas del «hoyo de San Patricio» se vinculan al ciclo celta. Estas leyendas sobre las maravillas del mar de Irlanda, habían sido registradas por la literatura de finales de la Antigüedad, en particular por Luciano y Plutarco. Por ejemplo, Rabelais cuenta la historia de las palabras heladas que se deshacen, tomada directamente de Plutarco, si bien sus imágenes son, sin duda, de origen celta. Se puede decir lo mismo de la Isla de los Macreons. Advirtamos que Plutarco cuenta que una de las islas del Noroeste, es decir Irlanda, es el hogar de Saturno y está custodiado por Briareo[302].

Examinaremos ahora una de las leyendas de este ciclo, que ejerció innegable influencia en el viaje de Pantagruel (*Cuarto Libro*): la de las peregrinaciones de San Brendan. Se trata de un viejo mito irlandés cristianizado. La *Navigatio sancti Brendani*, escrita en el siglo X, gozó de gran popularidad durante la Edad Media en todos los países de Europa, en versiones tanto en verso como en prosa. La adaptación más notable es el poema anglo-normando del monje Benoît (1125).

He aquí el tema: San Brendan, en compañía de diecisiete monjes de su convento, deja Irlanda para buscar el paraíso en dirección del noroeste, hacia las zonas polares (itinerario de Pantagruel). Viajan durante siete años, de isla en isla (como el héroe de Rabelais), descubriendo sin cesar novedades maravillosas. Encuentran en una isla tambores blancos y grandes como un reno; en otra, pájaros blancos que cantan las glorias del Señor sobre árboles gigantes de follaje rojo; en otra reina un silencio profundo y las lámparas se encienden por sí mismas a las horas de los oficios. El anciano de la isla del silencio recuerda singularmente al viejo Macreón de Rabelais. Los viajeros deben celebrar Pascuas a lomos de un tiburón, (en Rabelais encontramos el episodio de los Physeteres, es decir de las ballenas). Asisten luego al combate entre el dragón y el grifo, ven una serpiente de mar y otros monstruos marinos. Logran superar todos los peligros gracias a su piedad. Distinguen luego un suntuoso altar que se eleva por encima del océano, sobre una columna de zafiros, y bordean la entrada del infierno, de donde salen llamas. Cerca de la garganta del infierno encuentran a Judas, refugiado en una estrecha roca, en torno a la cual rugen las olas. Es allí donde reposa de los tormentos del infierno, en los días de fiesta. Finalmente, los viajeros llegan al paraíso rodeado por murallas de piedras preciosas: topacios, amatistas, ámbar y ónix destellantes. El mensajero de Dios los autoriza a visitar el paraíso, donde encuentran opulentos prados, flores, árboles cargados de frutos, y sienten aromas deliciosos por todas partes; las florestas están llenas de encantadores animales; corren allí ríos de leche y el rocío es de miel; el paraíso no conoce ni calor ni frío, ni hambre ni dolor.

La visión de San Brendan es un brillante ejemplo de las ideas que se tenían en la Edad Media sobre el espacio terrestre y los viajes. Como en el cuerpo grotesco, no hay

superficie cerrada, sino únicamente profundidades y alturas. Un excelente símbolo de esta orografía legendaria es el agujero del infierno y, a su lado, la roca donde Judas pasa los días de fiesta, o la columna de zafiro con un altar que se eleva sobre las olas. El hueco del infierno y la puerta del paraíso rompen la superficie dura de la tierra, en cuyo fondo se manifiestan otros mundos. Las ideas religiosas cristianas se asocian contradictoriamente a las representaciones populares. Estas últimas, poderosas aún, prestan todo su encanto a la leyenda. El paraíso es el reino utópico de la abundancia y de la paz material y corporal, la edad de oro de Saturno, sin guerras, sin luchas, sin sufrimientos, donde todo existe libremente. No en vano Plutarco había situado el hogar de Saturno en una de las islas del mar de Irlanda. De este modo, tanto en el poema religioso, como en la piadosa visión de Gochelin, los motivos eternos de las saturnales tienen una resonancia bastante particular. Vemos así que el viaje de Pantagruel al noroeste, el camino de la antigua leyenda, que conducía al país utópico de la abundancia y de la paz, coincide plenamente con el verdadero itinerario, con el último grito de los exploradores geográficos de la época: la ruta de Jacques Cartier, Esta asociación es característica de todas las principales imágenes de Rabelais; volveremos a tratar esta cuestión en el último capítulo de nuestro estudio, En el *Cuarto libro*, las imágenes inspiradas por el viaje de San Brendan se mezclan a imágenes de otro tipo. Prácticamente, todo el viaje de Pantagruel se desarrolla en el mundo de los infiernos, el mundo periclitado de los fantoches cómicos. La isla de los quisquillosos, la isla de las Morcillas salvajes, la guerra carnavalesca con estos últimos, la no menos carnavalesca figura de Quaresmeprenant (colmo de la anatomía fantasista), la isla de los Papimanos y los Papefiguxes, la isla de Gaster y los sacrificios de los Gastrólatas, los cuentos y episodios intercalados, sobre

todo, la historia de los quisquillosos apaleados en casa del señor de Basché, y el relato de las malas pasadas de Francois Villon, son otras tantas imágenes, tratadas en estilo carnavalesco, del viejo mundo, del antiguo poder y de la antigua verdad, espantapájaros cómicos, farsa del infierno carnavalesco, figuras de las diabladas. El movimiento hacia lo bajo, en las formas y expresiones más variadas, penetra todas las imágenes del *Cuarto libro*. Importa señalar la enorme cantidad de alusiones políticas de actualidad que el libro contiene.

Las maravillas legendarias del mar de Irlanda se transforman, al final de las páginas, en un alegre infierno carnavalesco.

El proyecto inicial de Rabelais, esbozado en el último capítulo de *Pantagruel*, fue, pues, realizado con constancia, a pesar de todos los cambios aparentes.

El valor de la concepción del mundo, del movimiento hacia abajo y de la imagen del infierno que la corona, se esclarece al ser visto sobre el telón de fondo del reacondicionamiento total sufrido por el cuadro medieval del mundo bajo el Renacimiento. En el capítulo precedente hemos definido el carácter jerárquico del cosmos físico medieval, (disposición jerárquica de los cuatro elementos naturales y de su movimiento). El orden mundial metafísico y moral estaba, asimismo, sometido a una gradación jerárquica.

Dionisio Areopagita ejerció una influencia preponderante sobre todo el pensamiento de la Edad Media y aún sobre el pensamiento figurado. Sus obras[303] establecen de manera consecuente las ideas jerárquicas. Su doctrina es una mezcla de neoplatonismo y de cristianismo. Tomó del primero la idea del cosmos establecido en grados, dividido en mundos superiores e inferiores; y del segundo, la idea de la redención, intermediaria entre los mundos superiores e

inferiores. Dionisio traza una pintura sistemática de la escala jerárquica que conduce del cielo a la tierra. Entre el hombre y Dios se encuentra el mundo de las inteligencias puras y de las fuerzas celestes. Estas se dividen en tres círculos que, a su vez, se subdividen en tres más. La jerarquía eclesiástica es el reflejo estricto de la jerarquía celeste. La doctrina de Dionisio ejerció una influencia considerable sobre Orígena, Alberto el Grande y Tomás de Aquino.

En el cuadro del mundo medieval, lo alto y lo bajo, lo inferior y lo superior tienen una significación absoluta tanto desde la perspectiva del espacio como desde la de su valor. Por eso, las imágenes del movimiento hacia lo alto, la vía de la ascensión, o la contraria de la caída, han desempeñado un rol excepcional en el sistema conceptual. Y también en el de las imágenes de la literatura y el arte penetradas de esta concepción. Todo movimiento importante era comprendido y representado únicamente como un movimiento hacia lo bajo o lo alto, como un movimiento vertical. En el pensamiento y la obra artística de la Edad Media, todas las imágenes y metáforas relativas al movimiento tenían una tendencia vertical netamente afirmada y una sorprendente perseverancia. Desempeñaban un rol considerable; todo el sistema de las apreciaciones se traducía, de hecho, en metáforas del movimiento; lo mejor era superior, lo malo, inferior. La ausencia casi total en todas estas imágenes motrices del movimiento horizontal, hacía adelante o hacía atrás, es particularmente sorprendente. El movimiento horizontal no tenía ninguna importancia, no cambiaba en nada la situación de valor del objeto, su destino verdadero, que era entendido como un pisotear sobre el lugar, un movimiento insensato en un círculo sin salida.

Es interesante advertir que incluso las descripciones medievales de los viajes y peregrinaciones no suponían un

movimiento hacia delante, a lo lejos, en la horizontal del mundo; la imagen de la ruta era deformada y reemplazada por la vertical medieval, por la apreciación jerárquica del espacio terrestre. El modelo del mundo concreto y visual que servía de base al pensamiento figurativo medieval era esencialmente vertical.

El movimiento jerárquico vertical determinaba a su vez la actitud con respecto al tiempo, concebido y representado como una horizontal. Es por eso que la jerarquía era figurada como extratemporal. El tiempo no tenía ninguna importancia esencial para el impulso jerárquico. Además, la idea de progreso en el tiempo, de movimiento hacia adelante dentro del tiempo, tampoco existía. Era posible regenerarse instantáneamente en las esferas superiores, y la garrafa de Mahoma no tenía tiempo para volcarse. El escatologismo de la concepción medieval del mundo despreciaba también el tiempo.

Bajo este aspecto, la imagen del mundo dada por Dante es extremadamente sintomática. En el cuadro dantesco del mundo, el movimiento tiene un gran rol, pero todas las imágenes y metáforas del movimiento, (sobre el plano del espacio y del valor), están impregnadas de la tendencia puramente vertical de la ascensión y la caída. Dante no conocía sino «lo alto» y «lo bajo», e ignoraba el «adelante» y el «atrás». No obstante, el sistema de imágenes y metáforas relativas al movimiento vertical es tratado con una profundidad y una riqueza sorprendentes.

Todo el mundo dantesco tiende a la vertical, desde lo bajo más inferior, (la garganta de Satán), hasta las últimas cimas de la morada de Dios y las almas benditas. El único movimiento esencial, que cambia la situación y el destino del alma, es el movimiento hacia lo alto o lo bajo en esta vertical. La diversidad esencial no existe para Dante sino en ella, es decir, lo que se encuentra más alto o más bajo; las

diferencias entre lo que se encuentra sobre el mismo plano, o el mismo nivel, no son importantes. Se trata de un rasgo característico de la concepción medieval del mundo: sólo el índice jerárquico diferencia sensiblemente un ser del otro y crea la diversidad de valores. El pensamiento oficial de la Edad Media es indiferente a las otras distinciones no jerárquicas.

En el mundo dantesco casi no encontramos imágenes, por poco importantes que sean, de lo lejano y de lo próximo, en su sentido propiamente espacial y temporal; no se conoce sino la lejanía y la proximidad jerárquicas. Es característico advertir que, en relación con el personaje de Beatriz, (tanto en la *Divina Comedia* como en la *Vida nueva*), no hay sino un alejamiento o una aproximación que tiene una coloración jerárquica; la caída aleja a Beatriz; el impulso del alma acerca a ella; basta un instante para vencer el alejamiento infinito de la bienamada, un instante también para alejarla infinitamente. El espacio y el tiempo parecen totalmente proscritos de esta historia de amor, no figuran sino en su forma jerárquica y simbólica. Qué diferencia con el lirismo amoroso popular, en el que el verdadero alejamiento del bienamado, los largos y difíciles viajes para llegar su lado, el tiempo concreto de la espera, los dolores y fidelidades tienen un rol tan capital[304]. En el mundo dantesco, el tiempo es despreciado. En este mundo jerárquico, encontramos en el transcurso de cualquier momento el grado extremo de inferioridad y el grado superior de perfección; el tiempo histórico efectivo no puede cambiar nada.

No obstante, en las obras de Dante el cuadro del mundo medieval está ya en estado de crisis y de ruptura. A pesar de su voluntad ideológica, la individualidad y la diversidad se encuentran ubicadas en un plano jerárquico único, al mismo grado de altura. Personajes como Fariñata, Ugolino,

Paolo y Francesa, etc., no son importantes y diversos por el índice jerárquico de su condición en los grados de la ascensión de las almas. El mundo de Dante es extremadamente complejo. Su excepcional vigor artístico se manifiesta en la enorme tensión de las direcciones opuestas, que colman todas las imágenes de su universo. Al poderoso impulso vertical se opone la tendencia de igual poder que lanza las imágenes sobre el horizonte del espacio real y del tiempo histórico, el deseo de pensar y de realizar su destino fuera de las reglas y apreciaciones jerárquicas de la Edad Media. De allí la increíble tensión de equilibrio en que el titánico poder artístico del autor pudo abismar su mundo.

En la época de Rabelais, el mundo jerárquico de la Edad Media se desplomaba. El modelo del mundo unilateralmente vertical, extratemporal, con su alto y su bajo absolutos, su sistema unilateral de movimiento ascendente y descendente, se hallaba en plena desintegración. Un nuevo modelo comenzaba a formarse, en que el rol dominante pasaba a las líneas horizontales, al movimiento hacia adelante en el espacio real y en el tiempo histórico. El pensamiento filosófico, el conocimiento científico, la práctica humana y el arte, así como la literatura, trabajarían para crear este nuevo modelo.

En el curso de la lucha a favor de un nuevo cuadro del mundo y de la destrucción de la jerarquía medieval, Rabelais utiliza constantemente el procedimiento folklórico tradicional de la «jerarquía invertida», del «mundo al revés», de la «negación positiva». En él se permutan lo alto y lo bajo, mezcla a propósito los planos jerárquicos, con el fin de liberar y despejar la realidad concreta del objeto, buscando mostrar su verdadera fisonomía material y corporal, su verdadera existencia real, más allá de todas las reglas y apreciaciones jerárquicas.

Rabelais opone el poderoso movimiento hacia lo bajo absoluto de todas las imágenes populares, el elemento del tiempo en estas últimas y la imagen ambivalente de los infiernos, a la tendencia jerárquica abstracta hacia lo alto. Busca la tierra real y el tiempo histórico real no ya en lo alto sino en lo bajo. Según el oráculo de la Divina Botella, la verdadera riqueza está oculta en lo bajo, dentro de la tierra, y el más sabio de todos es el tiempo, puesto que él descubrirá todos los tesoros y secretos ocultos.

El principio material y corporal, la tierra y el tiempo real, se convierten en el centro relativo del nuevo cuadro del mundo. El criterio fundamental de todas las apreciaciones es, no ya el desarrollo del alma individual sobre la vertical extratemporal hasta las esferas superiores, sino el movimiento de toda la humanidad que avanza sobre la horizontal del tiempo histórico. Una vez cumplida su obra, el alma individual envejece y muere al mismo tiempo que el cuerpo individual, pero el cuerpo del pueblo y de la humanidad, fecundado por los muertos, se renueva perpetuamente y avanza inflexiblemente sobre la vía del perfeccionamiento histórico.

Rabelais dio a estas ideas una expresión teórica casi directa en la célebre carta de Gargantúa a Pantagruel (Libro II, cap. VIII). Examinemos el fragmento correspondiente:

«Entre los dones, gracias y prerrogativas con los que el soberano creador, Dios todopoderoso, ha adornado y dotado a la naturaleza humana en sus inicios, me parece singular y excelente aquélla por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad, y, en el curso de tu vida transitoria, perpetuar tu nombre y tu simiente. Y ha de hacerse por línea nuestra directa en legítimo matrimonio…

»No sin justa causa doy gracias a Dios, mi guardador, por haberme permitido ver cómo mi vejez florece en tu

juventud, pues cuando por su voluntad, que rige y gobierna todo, mi alma abandone esta morada humana, no creeré haber muerto del todo, sino que paso de un lugar a otro, puesto que a través de ti permaneceré en mi imagen visible en este mundo, viviendo, viendo y conversando entre gentes de honor y amigos míos…».

Este episodio está escrito en el estilo retórico y elevado de la época. Son las palabras librescas de un humanista que parece perfectamente fiel ante la Iglesia católica, palabras subordinadas a todas las reglas verbales oficiales, a todas las convenciones de la época. El tono, el estilo un poco arcaico, los términos y expresiones rigurosamente correctos y píos no contienen la menor alusión a la plaza pública, que rige lo esencial del léxico de la obra. Esta carta, que parece salida de otro universo verbal, es una muestra del lenguaje oficial de la época.

Sin embargo, su contenido está lejos de corresponder a las concepciones religiosas oficiales. A pesar de la devoción extrema de los giros que comienzan y terminan casi todos los parágrafos, los pensamientos que desarrollan sobre la inmortalidad terrestre relativa se sitúan en una dimensión distinta a la doctrina religiosa de la inmortalidad del alma.

Rabelais no parece negar la inmortalidad del alma fuera del cuerpo, la acepta como algo perfectamente natural. Lo que le interesa es otra inmortalidad relativa, («especie de inmortalidad»), ligada al cuerpo, a la vida terrestre, accesible a la experiencia viviente. Se trata de la inmortalidad de la semilla, del hombre, de las acciones y de la cultura humanas. La proclamación de esta inmortalidad relativa y su definición son tales, que la inmortalidad del alma fuera del cuerpo se encuentra totalmente despreciada. Rabelais no organiza en absoluto una perpetuación estática de la vieja alma que ha dejado el cuerpo caduco en el más

allá, donde no podrá en adelante, ampliarse ni desarrollarse en la tierra. Él quiere verse a sí mismo, ver su vejez y su caducidad reflorecer en la nueva juventud de sus hijos, nietos y biznietos. Su fisonomía terrestre visible, cuyos rasgos se conservan en sus descendientes, le es bastante cara. Quiere, gracias a la persona de estos últimos, permanecer «en el mundo de los vivos» y vivir entre sus excelentes amigos.

En otras palabras, quiere perpetuar lo terrestre sobre la tierra, conservar todos los valores terrestres de la vida: su belleza física, su juventud dilatada, la alegría de los amigos. Quiere continuar viviendo y conservando estos valores para las otras generaciones; quiere perpetuar no la situación estática del alma bendecida, sino también la alternancia de la vida, las renovaciones perpetuas, a fin de que la vejez y la caducidad florezcan en una nueva juventud. Notemos esta formulación extremadamente característica de Rabelais; no dice que la juventud de los hijos vendrá a reemplazar la vejez del padre, pues esta expresión alejaría al hijo del padre, la juventud de la vejez, los opondría como dos fenómenos estáticos y cerrados.

La imagen rabelesiana es bicorporal; dice: «mi canosa vejez volverá a florecer en tu juventud».

Ofrece una traducción, en el lenguaje retórico, cercano al espíritu del original, de la imagen grotesca y popular, de la vejez preñada o de la muerte dando a luz. La expresión rabelesiana señala la unidad ininterrumpida, pero contradictoria, del proceso de la vida que no desaparece con la muerte, sino al contrario, triunfa sobre ella, pues la muerte es el rejuvenecimiento de la vida.

Señalemos otro giro del pasaje en cuestión: Gargantúa escribe: «Cuando mi alma deje esta morada humana, no creeré haber muerto del todo, sino que paso de un lugar a otro…».

Se podría creer que el «yo» no muere, justamente porque, con el alma que deja el cuerpo, se eleva a las moradas montañosas «de un lugar a otro». En realidad, el destino del alma que deja el cuerpo no interesa a Gargantúa; el cambio de morada concierne a la tierra, al espacio terrestre; es la existencia terrestre, el destino de su hijo y, a través de su persona, la vida y el destino de todas las generaciones futuras lo que realmente le interesa. La vertical de la elevación del alma que ha dejado el cuerpo es eliminada por completo; surge la horizontal corporal y terrestre que transporta de una morada a otra, del viejo cuerpo al joven, de una generación a otra, del presente al futuro.

Rabelais no hace alusión a la renovación, al rejuvenecimiento biológico del hombre en las generaciones siguientes. Para él, el aspecto biológico es inseparable de los aspectos social, histórico y cultural. La vejez del padre florece en la juventud del hijo no al mismo nivel, sino en un grado diferente, nuevo y superior, de la evolución histórica y cultural de la humanidad. Al regenerarse, la vida no se repite, se perfecciona. En la continuación de su carta, Gargantúa señala el gran trastorno que se ha operado en el curso de su vida: «… pero, por la bondad divina, la luz y la dignidad fueron restituidas a las letras, y en ellas veo tal progreso que, ahora, sería admitido con dificultad en la primera clase de los pequeños escolares, yo, que a mi edad viril era reputado, (no sin razón), como el más sabio de dicho siglo».

Advirtamos ante todo la conciencia perfectamente clara, típica de Rabelais, de la perturbación histórica que se está operando, del cambio brutal de los tiempos, del advenimiento de una nueva edad. Expresa esta sensación en otras partes del libro con ayuda del sistema de imágenes de la fiesta popular: año nuevo, primavera, martes de

carnaval; en su epístola, le da una expresión teórica clara y precisa.

La idea del carácter particular del rejuvenecimiento humano está formulada con una sorprendente precisión. El hijo no se contenta con repetir la juventud de su padre. Los conocimientos de éste último, que pasa por ser uno de los hombres más instruidos de su tiempo, son insuficientes para ingresar en la primera clase de la escuela primaria, es decir que son más reducidos que los de un niño de la nueva generación, de la nueva época. El progreso cultural e histórico de la humanidad se mueve incansablemente hacía adelante, gracias a lo cual, la juventud de cada generación es enteramente nueva, superior, porque se sitúa en un escalón nuevo y superior del desarrollo cultural. No es de ningún modo la juventud de un animal que repite simplemente la de las generaciones anteriores, es la juventud del hombre histórico, creciente.

La imagen de la vejez, que florece en una nueva juventud, recibe una coloración histórica. Es el rejuvenecimiento, no del individuo biológico sino del hombre histórico y, por consiguiente, de la cultura.

Habrá que esperar dos siglos y medio para que la idea de Rabelais sea retomada, y no precisamente bajo la mejor forma, por Herder en su doctrina del rejuvenecimiento de la cultura humana con la juventud de cada nueva generación. La experiencia de justificación de la muerte intentada por Herder, en razón de su naturaleza idealista y de su optimismo ligeramente forzado, cede ante la justificación incondicional rabelesiana de la vida que incluye la muerte.

Señalemos que la idea del perfeccionamiento del hombre está totalmente separada de la ascensión vertical. Es el triunfo de la nueva horizontal del movimiento hacia adelante en el espacio y el tiempo reales. El perfeccionamiento del hombre se obtiene no por una

elevación del alma individual hacia las esferas jerárquicas superiores, sino en el proceso histórico de desarrollo de la humanidad.

En Rabelais, la imagen de la muerte está exenta de todo matiz trágico y espantoso. La muerte es un momento indispensable en el proceso de crecimiento y de renovación del pueblo, es la otra cara del nacimiento.

Rabelais expresa de manera muy clara, aunque un poco racionalizada y exterior, esta actitud ante la muerte-nacimiento, en el tercer capítulo de *Pantagruel*, en el que Gargantúa pierde a su mujer y tiene un hijo al mismo tiempo, luego de lo cual se encuentra muy confundido: «… y la duda que turbaba su entendimiento era la de saber si debía llorar por el duelo de su mujer, o reír por la alegría de su hijo».

Gargantúa, alternativamente, «lloraba como una vaca» o, cuando Pantagruel le volvía a la memoria, exclamaba:

«Oh, mi pequeño, mi cojoncito, pedito mío, qué lindo eres, y cuánto le agradezco a Dios que me haya dado un hijo tan bello, tan alegre, tan risueño, tan guapo. ¡Oh, oh, oh qué contento estoy! ¡Bebamos! ¡Fuera toda melancolía! Traed lo mejor, limpiad los vasos, poned el mantel, echad a esos perros, soplad el fuego, encended la vela, cerrad esa puerta, cortad el pan para la sopa, arrojad a esos pobres y dadles lo que pidan, traedme mi ropa, yo me pondré el jubón para celebrar mejor a los comensales.

»Al decir esto, oyó la letanía y los mementos de los monjes que llevaban a enterrar a su mujer».

El nacimiento y la muerte se cruzan así. La muerte es la otra cara del nacimiento. Gargantúa no sabe si debe llorar o reír. Finalmente, es la alegría de la renovación lo que le embarga. Gargantúa acoge con un alegre festín el triunfo de

la vida; hay en esto último, como en todo el mundo rabelesiano, un elemento de porvenir utópico. Todo lo que es extraño al regocijo del banquete debe ser alejado; tanto mendigos como perros; el banquete debe ser universal. Los vestidos son cambiados («traedme mi ropa, yo me pondré el jubón»). Encontramos incluso una parodia de la liturgia de la Cena, vino, pan, mantel adecuado, velas encendidas, puertas cerradas. Pero lo que se celebra ante todo es el verdadero triunfo de la vida que nace y vence a la muerte.

La asociación de la muerte y de la risa es sumamente característica del sistema rabelesiano de imágenes. El episodio del maestro Janotus de Bragmardo termina con este párrafo:

> «El sofista no había dado fin a su oración, cuando Pornócrates y Eudemón estallaron en tan feroces y desaforadas risas que creyeron entregar el alma a Dios, ni más ni menos como le ocurrió a Craso, viendo a un asno que comía cardos, o como a Filemón, al ver a otro asno comiendo los higos que tenía listos para la comida, pues ambos murieron a fuerza de reír. Con ellos comenzó a reír el maestro Janotus, a cual más y mejor, tanto que las lágrimas vinieron a sus ojos por el ímpetu de las sacudidas y la agitación de la substancia cerebral, de la que fueron exprimidas estas humedades lacrimales, derivando sobre los nervios ópticos. En lo cual ellos parecían un Demócrito heraclitizado o un Heráclito democritizando[305]».

Morir de risa es una de las variantes de la *muerte festiva*. Rabelais vuelve a menudo a las imágenes de la muerte alegre. En el capítulo x de *Gargantúa*, enumera las formas de morir de felicidad o alegría. Estas muertes están tomadas de fuentes antiguas. De Aulo Gelio proviene, por

ejemplo, la de Diagor, cuyos tres hijos han ganado los Juegos Olímpicos: él muere de alegría en el instante en que sus hijos victoriosos le colocan sus coronas sobre la cabeza, y mientras el pueblo lo cubre de flores. De Plinio, Rabelais tomó la muerte del lacedemonio Quilón, quien también muere de alegría tras la victoria de su hijo en los Juegos Olímpicos[306]. Enumera un total de nueve casos. En el mismo capítulo ofrece —citando a Galeno— una explicación fisiológica del fenómeno.

En el capítulo XXI del *Tercer Libro*, pone en escena la alegre agonía de Raminagrobis. Cuando Panurgo y sus compañeros llegan a su alojamiento, «encontraron al buen viejo en agonía con el rostro alegre, el gesto despejado y la mirada luminosa[307]».

En el *Cuarto libro*, y con motivo de la extraña muerte de Bringuenorilles, tragador de molinos de viento, Rabelais ofrece una larga lista de muertes insólitas y curiosas, incluyendo muertes en circunstancias y condiciones festivas. La mayoría de los ejemplos están tomados de las compilaciones eruditas, antiguas y nuevas, harto difundidas en la época. La fuente principal era la popular colección de Ravisius Textor[308], cuyo primer capítulo, especialmente consagrado a los muertos, comprendía la subdivisión siguiente: «Muertes por alegría y risa[309]». El interés dedicado a las diferentes muertes extraordinarias, es propio de todas las épocas, pero la predilección por las muertes de alegría y risa es, sobre todo, típica del Renacimiento y de Rabelais.

En Rabelais y en las fuentes populares a que él las acudió, la *muerte* es una imagen ambivalente, lo que explica que pueda ser alegre. La imagen de la muerte, al fijar el cuerpo agonizante, individual, engloba al mismo tiempo una pequeña parte de otro cuerpo naciente, joven, que incluso si no es mostrado y designado de manera

especial, está incluido *implícitamente* en la imagen de la muerte. Allí donde hay muerte, hay también nacimiento, alternancia, renovación.

La imagen del nacimiento es asimismo ambivalente: fija el cuerpo naciente que engloba una pequeña parte del cuerpo agonizante. En el primer caso, es el polo negativo, la muerte, lo que es fijado, pero sin ser separado del polo positivo, el nacimiento; en el segundo, es el polo positivo, el nacimiento, aunque sin ser separado del polo negativo, la muerte.

La imagen de los infiernos es asimismo ambivalente; éstos fijan el pasado, lo que ha sido denigrado, condenado, indigno de existir en el presente, periclitado e inútil, pero engloban también una pequeña parte de la vida nueva, del porvenir en el mundo; pues es éste el que, en último término, condena y liquida el pasado, lo antiguo.

Todas las imágenes análogas son bicorporales, bifaciales, preñadas. La negación y la afirmación, lo alto y lo bajo, las injurias y las alabanzas se hallan fundidas y mezcladas en proporciones variables. Debemos todavía examinar esta ambivalencia de las imágenes rabelesianas, pero, esta vez, en el plano esencialmente formal.

Examinaremos ante todo las particularidades de la negación en el sistema de imágenes de Rabelais (que conocemos ya en parte), y luego la fusión del elogio y de la injuria en su vocabulario[310].

En las imágenes de la fiesta popular, la negación no tiene jamás un carácter abstracto, lógico. Tiene, al contrario, siempre un carácter figurado, concreto, sensible. No es la nada lo que hallamos detrás de ella, sino una especie de objeto invertido, de objeto denigrado, una inversión carnavalesca. La negación modifica la imagen del objeto denigrado, cambia ante todo su situación en el espacio (tanto la del objeto entero como la de sus partes); lo

transporta por entero a los infiernos, coloca lo bajo en el lugar de lo alto, o la parte trasera en el lugar de la delantera, deforma las proporciones espaciales del objeto, exagerando uno solo de sus elementos en detrimento de los otros, etc.

De este modo, la negación y la aniquilación del objeto son ante todo su permutación en el espacio, su modificación. La nada del objeto es su otra cara, su reverso, Y este reverso, o lado bajo, adquiere una coloración temporal, es entendido como el pasado, como lo antiguo, como lo no-presente. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar.

El carnaval celebra el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo, del año nuevo, de la nueva primavera, del nuevo reino. El viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él, como la parte agonizante del mundo bicorporal único. Esta es la razón por la cual las imágenes del carnaval ofrecen tantas cosas invertidas: rostros al revés, proporciones violadas a propósito. Esto se manifiesta ante todo en los vestidos: hombres disfrazados de mujeres y viceversa, trajes puestos al revés, vestidos de la parte superior puestos en el lugar de los de la parte inferior, etc. Una descripción de un caballero del siglo XVI dice: «En todos sus vestidos han colocado lo de delante, atrás».

La misma lógica de la inversión, las mismas permutaciones de lo inferior y de lo superior, se manifiestan en los gestos y movimientos: movimiento de adelante atrás, caballos montados con la cara hacia la cola, caminar de cabeza, exhibición del trasero[311].

De hecho, esta lógica determina la elección y el destino de los objetos utilizados durante el carnaval; son, por así decirlo, utilizados al revés, en sentido opuesto a su empleo habitual; los utensilios domésticos se vuelven armas; los de cocina y la vajilla, instrumentos de música. Muy a menudo figuran cosas manifiestamente inútiles y fuera de uso: cubo agujereado, tonel con el fondo hueco, etc. Hemos visto ya el rol desempeñado por el «batiburrillo» en el infierno carnavalesco.

Hemos explicado también, con suficiente detenimiento, el rol de la permutación de lo alto y de lo bajo en formas de lo cómico popular, desde la simple voltereta hasta situaciones cómicas más complejas.

La negación obtiene asimismo una expresión esencial y temporal en las groserías; éstas son, la mayoría de las veces, topográficas (lo bajo de la tierra, o del cuerpo humano). *Las groserías son la forma más antigua de la negación figurada ambivalente*.

En el sistema rabelesiano, la negación, bajo su expresión espacial y temporal, desempeña un rol prodigioso en las formas de la inversión del trasero, de lo bajo, de lo inverso, de lo delante-detrás, etc. Ya hemos citado suficientes ejemplos en apoyo de esta tesis.

En efecto, la negación cronotópica, espacial y temporal, al fijar el polo negativo, no lo separa del polo positivo. No es una negación abstracta y absoluta que separa enteramente el fenómeno en cuestión del resto del mundo. La negación cronotópica no efectúa esta división. Toma el fenómeno en su devenir, en su movimiento desde el polo negativo hasta el polo positivo. No se ocupa de un concepto abstracto (no es una negación lógica), pero da, de hecho, una descripción de la metamorfosis del mundo, de su cambio de rostro, del paso de lo antiguo a lo nuevo, del pasado al porvenir. Es el

mundo que atraviesa la fase de la muerte que conduce a un nuevo nacimiento.

Esta es una idea que no comprenden todo los que ven en las imágenes de este género una sátira puramente denigrante de ciertos fenómenos de actualidad perfectamente determinados y rigurosamente delimitados. Sería más exacto, aunque no perfectamente preciso, decir que estas imágenes están orientadas hacia toda la realidad contemporánea, al presente en tanto que tal; representan algo así como el proceso de nacimiento del porvenir del pasado o como la muerte del pasado preñado de porvenir.

Al lado de la forma de negación cronotópica funciona aquella, parecida, de la construcción de la imagen positiva por medio de la negación de ciertos fenómenos. Se trata de la misma lógica de la inversión, pero más abstracta, sin permutación cronotópica neta. Esta forma estaba extremadamente difundida en el realismo grotesco. Su variedad *más* corriente era el simple reemplazo de la negación por la afirmación. En cierta medida, es así como Rabelais construyó la abadía de Théléme. Esta es la antítesis del monasterio: lo que está prohibido en este último es autorizado, e incluso exigido, en Théléme.

Encontramos en la literatura de la Edad Media toda una serie de construcciones análogas, por ejemplo las *Regles du Libertin bénit*, reglamento monacal paródico donde es autorizado y consagrado todo lo que está prohibido a los monjes. El *Chant des vaguants d’Orden* también está construido sobre la anulación de las prohibiciones corrientes. En el Renacimiento, la imagen de la «abadía invertida», donde todo está subordinado al culto de Venus y del amor, es presentada por Jean Lemaire en *Le Temple de Venus*, y Coquillart en *Les Droitz nouveaux*. Estas dos obras ejercieron cierta influencia sobre Rabelais.

Se percibe netamente la orientación de este juego en la negación dirigida contra el mundo oficial, con todas sus prohibiciones y restricciones. Su abolición con motivo de las recreaciones y de las fiestas se encuentra también expresada. Es un juego carnavalesco de la negación, que puede, llegado el caso, ponerse al servicio de las tendencias utópicas, a las que da, en verdad, una expresión algo formalista.

La obra más interesante de esta vena es la célebre *Historia de Nemine*, una de las páginas más curiosas de la literatura recreativa latina de la edad media.

La historia de este juego muy original de negación es la siguiente; un cierto Radolfo (probablemente francés) compuso esta *Historia* adoptando la forma del sermón. Nemo es una criatura igual, por su naturaleza, condición y fuerzas excepcionales, a la segunda persona de la Santísima Trinidad, es decir al Hijo de Dios. Se entera de la existencia de este gran Nemo por numerosos textos bíblicos, evangélicos o litúrgicos, así como por Cicerón, Horacio y otros autores antiguos; supo comprender la palabra *nemo*, (en latín «nadie», empleado en calidad de negación), no como una negación, sino como un nombre propio. Por ejemplo, se dice en la Sagrada Escritura: *Nemo Deum vidit* («Nadie ve a Dios»); Radolfo lee: «Nemo ve a Dios». Así, todo lo que en los textos citados por Radolfo es considerado como imposible, inaccesible o no autorizado para todos los otros es, para Nemo, posible, accesible y permitido. De esta manera fue creada la imagen grandiosa de Nemo, criatura casi igual a Dios, dotada de un poder excepcional, inaccesible a los otros (él sabe lo que nadie sabe) y de una libertad excepcional (está autorizado a hacer lo que se ha prohibido a los otros).

La obra de Radolfo no ha llegado hasta nosotros, pero su personaje Nemo impresionó a muchos contemporáneos,

dando nacimiento a una secta especial: la «Secta neminiana». Un cierto Stéphane, de la abadía de Saint-Georges, se levantó contra ésta última; escribió una obra denunciando a los nemianistas, exigiendo al Concilio de París que estos fueron condenados y quemados. Conocemos este texto polémico, así como las numerosas adaptaciones posteriores de la historia de Nemo. Numerosos manuscritos de los siglos XIV y XV han llegado hasta nosotros, lo que atestigua la prodigiosa popularidad de Nemo. ¿Cuál era pues, el encanto y la fuerza de este personaje original?

Ignoramos del todo las intenciones de su creador. Él no debió tomar en serio a su Nemo, sin duda alguna se trataba de un juego, una recreación de un sabio clérigo de la Edad Media. Pero Stéphane, ser limitado y obtuso, (un agelasta del género de Tappecoue), lo tomó totalmente en serio y emprendió una campaña contra la herejía nemionista. Sin embargo, su punto de vista no es significativo. Todas las nuevas adaptaciones de la historia de Nemo que ahora conocemos tienen el carácter evidente y franco de un juego festivo.

No hay ningún motivo para suponer que exista un lazo directo entre la historia de Nemo, en sus variantes conocidas, y la fiesta de los tontos o, de manera general, una fiesta cualquiera de tipo carnavalesco. En cambio su vínculo con la atmósfera de la fiesta, de la recreación, de los «días-gordos», no deja ninguna duda. Se trata de una recreación típica de un monje de la Edad Media donde, como en la abrumadora mayoría de las parodias, para hablar como los apólogos de las fiestas de tontos, la tontería innata del hombre (en sentido ambivalente) tiene libre curso. Es el aire que hay que admitir en el tonel, a fin de impedir que explote.

Nemo es el libro del juego carnavalesco con las negaciones y prohibiciones de la concepción oficial del

mundo. Su personaje está literalmente tramado en la liberación de todas las restricciones y prohibiciones que pesan sobre el hombre, agobiándolo, y que la religión oficial consagra. De ahí el atractivo excepcional que este juego tenía para el hombre de la Edad Media, Todos estos interminables, mezquinos y siniestros «nadie lo puede», «nadie es capaz», «nadie lo sabe», «nadie lo debe», «nadie lo osa», se transformaban en alegres «Nemo puede», «Nemo es capaz», «Nemo sabe», «Nemo debe», «Nemo osa».

El juego de la negación, personificado por Nemo, no está desprovisto de cierto elemento utópico, si bien esta utopía tiene un carácter formal y anárquico. A pesar de toda la diferencia existente entre este tipo de juego y su forma cronotópica estudiada poco antes (mundo al revés), se puede advertir una importante identidad de funciones. El personaje de Nemo no es, en efecto, más que la encarnación «al revés» del mundo de las posibilidades humanas limitadas, del ejercicio de las funciones y prohibiciones oficiales. Esta es la razón por la cual las dos formas se entremezclan y fusionan.

El autor de las diferentes versiones acumula libertades, licencias y excepciones siempre novedosas para Nemo. Se dice, por ejemplo: «Nadie es profeta en su tierra», y de ahí: «Nemo es profeta en su tierra»; «Nadie puede tener dos mujeres», se vuelve «Nemo puede tener dos mujeres». Según el reglamento de los benedictinos, nadie tiene derecho a hablar después de la comida: también aquí la excepción es Nemo: *post completorium Nemo loquatur*. Así, sobre todo, desde los mandatos divinos superiores hasta las prohibiciones y restricciones más insignificantes de la vida monacal, se extienden la independencia, la libertad y el poder de Nemo.

Encontramos a menudo en Rabelais este juego de la negación. Después de la abadía de Théléme, examinemos los pasatiempos del joven Gargantúa: Allí, los proverbios son realizados invirtiendo su sentido. El juego de la negación en la descripción de los órganos interiores y exteriores de Quaresmeprenant y de su modo de vida, supone un rol no menos considerable. Se encuentra también este aspecto en el discurso de Panurgo en alabanza de los prestamistas y deudores, en la descripción de la isla Ennassin, y en mucho otros episodios. Por otra parte, el juego de la negación está diseminado en toda la obra. Es a veces difícil trazar la frontera entre la inversión espacial y temporal cronotópica y el juego de la negación, es decir, lo contrario del sentido; una cosa pasa directamente a otra distinta, como, por ejemplo, en la descripción de Quaresmeprenant; la imagen espacial y temporal cambia su puesto, así como el sentido y la apreciación. Como el cuerpo, el sentido sabe cómo pavonearse.

Tanto en un caso como en el otro, la imagen se torna grotesca y ambivalente.

El juego de la negación, tanto como su expresión cronotópica, sirven igualmente para unir en una sola la imagen de lo antiguo y de lo nuevo, de lo agonizante y lo naciente. Los dos fenómenos sirven para expresar el todo bicorporal del mundo y el juego con el tiempo, que aniquila y renueva a la vez, cambia y reemplaza toda cosa y todo sentido.

Examinemos ahora la fusión del lenguaje y de la injuria en el vocabulario rabelesiano. Ya hemos tratado este problema en el capítulo que dedicamos al vocabulario de la plaza pública. Pudimos constatar que la injuria es el reverso del elogio. El vocabulario de la plaza pública de fiesta, injuria elogiando y elogia injuriando. Es un Jano de doble rostro; estas palabras están dirigidas a un objeto bicorporal,

a un mundo bicorporal (pues son siempre universales), que muere y nace a la vez; al pasado que engendra el porvenir. El elogio y la injuria pueden predominar: uno está siempre listo para transformarse en la otra. El elogio contiene *implícita* a la injuria, está preñado de injurias e, inversamente, la injuria está preñada de elogios.

No encontramos palabras neutras en Rabelais: no entendemos sino una mezcla de alabanzas y de injurias. Pero es el elogio y la injuria del tiempo más amplio, y más festivo. El punto de vista no es en absoluto neutro o indiferente; no es la posición imparcial del «tercero», no hay lugar para éste en un mundo en plena evolución. Él injuria y elogia todo a la vez. El elogio y la injuria son diferenciados y disociados en la voz de los individuos, mientras que, en la del todo, están ligados y constituyen una unidad ambivalente.

La alabanza y la injuria están mezcladas no solamente en las palabras del autor, sino también, y muy a menudo, en las de sus personajes. El elogio-injuria se relaciona tanto con todo como con cada fenómeno, por insignificante que éste sea, pues ninguno de ellos es tomado aisladamente del todo. La fusión del elogio-injuria pertenece a la esencia misma de la palabra rabelesiana.

Sería superficial y radicalmente erróneo explicar esta fusión aduciendo que, en cada evento real y en cada personalidad real, los rasgos positivos y negativos están siempre mezclados; existen tantos motivos de alabanza como motivos de injuria. Esta explicación es estática y mecánica, considera el fenómeno como algo aislado, inmóvil y terminado, mientras que son los principios morales, abstractos, los que presiden el aislamiento de algunos rasgos positivos o negativos.

En Rabelais, la alabanza-injuria se relaciona a todo lo que tiene una existencia verdadera y a cada una de sus partes,

pues toda criatura muere y nace al mismo tiempo, el pasado y el porvenir, lo periclitado y lo nuevo, la vieja y la nueva verdad, se fusionan en ella. Y en cualquier pequeña parte del presente que tomemos, encontraremos la misma fusión, profundamente dinámica; todo lo que existe —el todo como cada una de sus partes— es una etapa en devenir, y por tanto es risible, como toda cosa en devenir, pero debe ser objeto de burlas alegres.

Analizaremos dos episodios en los cuales la fusión de la alabanza-injuria se revela con una simplicidad y un concretismo particulares; luego, abordaremos muchos otros fenómenos análogos así como algunas de sus fuentes comunes.

En el Tercer Libro se encuentra el episodio siguiente: Panurgo, agobiado al no poder encontrar una solución al problema de su matrimonio, enredado en las respuestas desfavorables obtenidas por vía adivinatoria, ruega al hermano Juan que le dé un consejo y una solución; envuelve su ruego en forma de una letanía elogiosa, dirigida al hermano Juan. Toma como invocación el término obsceno de «cojón» y lo repite ciento cincuenta y tres veces, acompañándolo cada vez de un epíteto elogioso, caracterizando el perfecto estado del órgano del hermano Juan.

He aquí el comienzo:

> «Escuchas pequeño cojón, cojón frailuno, cojón famoso, cojón sufrido, cojón nacido, cojón emplomado, cojón alaciado, cojón filtrado, cojón calafateado, cojón pintado, cojón grotesco, cojón arabesco, cojón acerado, cojón vestido como liebre, cojón anticuario, cojón asegurado, cojón rubio, cojón querellado…». (Libro III, cap. XXVI).

Todos estos ciento cincuenta y tres epítetos son extremadamente variados; están agrupados, aunque sin rigor, sea en función de los campos de los que han sido tomados, por ejemplo, términos relativos a las artes plásticas (pintado, arabesco), términos literarios, etc., sea en función de la aliteración, o con ayuda de una rima o una asonancia. Se trata, por lo tanto, de lazos puramente exteriores, sin ninguna relación con el objeto mismo designado por el término «cojón»; en relación a éste, los ciento cincuenta y tres epítetos son casuales y accidentales. Esta palabra, como todas las palabras obscenas, está aislada dentro de la lengua; no es empleada evidentemente en las artes plásticas, ni en la arquitectura, ni en los oficios; de ahí que todo epíteto colocado junto a la palabra resulte insólito y forme una especie de disonancia. Pero los ciento cincuenta y tres epítetos tienen un rasgo común: poseen un carácter positivo, describen el «cojón» en perfecto estado y constituyen, de este modo, una alabanza-elogio. Esta es la razón por la cual toda la invocación de Panurgo al hermano Juan es de carácter laudatorio y elogioso.

Cuando Panurgo ha terminado de exponer su asunto, el hermano Juan le responde a su vez. Como él está descontento de Panurgo, su tono no es el mismo. Elige la misma invocación, el sustantivo «cojón», y lo repite ciento cincuenta veces, pero todos estos epítetos designan el estado malo y lamentable del órgano. He aquí un fragmento de la letanía del hermano Juan:

> «Responde, cojón marchito, cojón mohoso, cojón herrumbroso, cojón rastrojeado, cojón bañado en agua fría, cojón colgante, cojón transido, cojón abatido, cojón bajo, cojón flojo…». (Libro III, cap. XXVIII).

La invocación al hermano Juan es injuriosa. El principio exterior de elección de los epítetos es el mismo que el de Panurgo: aplicados al órgano en cuestión, éstos resultan accidentales, exceptuando tal vez algunos que caracterizan los síntomas aparentes de enfermedades venéreas.

Notamos aquí algunos rasgos comunes con el célebre episodio de los limpiaculos. Estos son evidentes. Los trescientos tres epítetos dirigidos al *órgano están sometidos al rito del destronamiento y efectúan un nuevo* nacimiento. Su significación se renueva en una esfera insólita de la vida. Conocemos ya esto. Pasemos ahora a examinar otros aspectos.

La palabra «cojón» era bastante usual en el lenguaje familiar de la plaza pública en tanto que apelación, injuria, como término afectuoso, (*couillaud, couillette*), en tanto que invocación amistosa y también como simple ornamento del lenguaje. Se la encuentra muy a menudo en la obra de Rabelais, quien nos da una multitud de derivados, a veces del todo inesperado: *couillar, couillatre, couillaud, couillette, couillonnas, couilloné, couilloniforme, couillonnicque, couillonniquement* y, en fin, el nombre propio del leñador Couillatrix.

Estos derivados, sorprendentes e insólitos, han animado y renovado el vocabulario, (Rabelais gustaba de los derivados insólitos de términos obscenos). Es preciso advertir que, en la palabra «cojón», el elemento de invocación familiar era mucho más fuerte que en los otros términos análogos. Esta es la razón por la que Rabelais la escogió para construir su letanía paródica.

Este término era esencialmente ambivalente: suscitaba de manera indisoluble la alabanza y la injuria, elevaba y humillaba a la vez. En esta acepción, era equivalente de «loco» o de «tonto». Así como el bufón (loco tonto), era el rey del «mundo al revés», el cojón, reservado principal de la

fuerza viril, era, por así decirlo, el centro del cuadro no oficial, marginal, del mundo, el rey de lo «bajo» corporal, topográfico. Esta es la ambivalencia del término que Rabelais desarrolló en su letanía. De comienzo a fin, es imposible trazar una frontera, por poco precisa que sea, entre el elogio y la injuria, imposible decir dónde acaba uno y comienza la otra. Bajo esta perspectiva, importa poco que uno escoja los epítetos únicamente positivos y el otro los únicamente negativos, en la medida en que tanto éstos como aquéllos se relacionan con una palabra profundamente ambivalente, de suerte que unos y otros no hacen sino acentuar esta ambivalencia.

La palabra «cojón» se repite trescientas tres veces en la letanía, y el hecho de que el tono con que es pronunciada cambie, de que la entonación suplicante y afectuosa ceda el lugar a una entonación burlona y despectiva, no hace sino acentuar la ambivalencia de esta palabra de la plaza pública, de doble rostro, como Jano. De este modo, la invocación elogiosa de Panurgo y la injuriosa del hermano Juan, tienen igualmente un doble rostro, cada una en particular, mientras que las dos juntas reconstruyen un Jano de doble rostro, por así decirlo, de segundo orden.

Esta palabra laudatoria ambivalente, «cojón», crea la atmósfera específica de la charla del hermano Juan con Panurgo, que caracteriza a su vez la atmósfera del conjunto de la obra. Introduce el tono de franqueza familiar absoluta en el cual todas las cosas son llamadas por su nombre, mostradas tanto por delante como por detrás, tanto por alto como por bajo, en el interior como en el exterior.

¿A quién se dirige el elogio-injuria de esta letanía? ¿A Panurgo? ¿Al hermano Juan? ¿Quizás al cojón? ¿Tal vez, en fin, a los trescientos tres fenómenos que, en calidad de epítetos, están junto a este término obsceno y por lo mismo se encuentran destronados y renovados?

El principio, el elogio-injuria de esta letanía se dirige al hermano Juan y a Panurgo, pero en realidad no tiene una destinación determinada ni limitada. Se propaga en todas las direcciones, engloba en su corriente todas las esferas posibles de la cultura y de la realidad, en calidad de epíteto de una palabra obscena. El término ambivalente de «cojón», forma familiar de asociación del elogio y la injuria, es universal. Y no en vano Rabelais empleó en su presentación la forma de la letanía religiosa. De este modo, esta forma, piadosa y unilateralmente elogiosa, se encuentra rebajada, englobada en la corriente del elogio-injuria, que refleja la contradicción del mundo en proceso de devenir. De esta manera, toda esta invocación ambivalente pierde el carácter de simple familiaridad cotidiana y se transforma en un punto de vista universal, en verdadera letanía al revés dirigida a lo bajo material y corporal encarnado en la imagen del cojón.

No será superfluo señalar que entre las dos letanías, (las de Panurgo y el hermano Juan), están consignadas las palabras de este último sobre el nacimiento del Anticristo, la necesidad de vaciar sus cojones antes del Juicio final y el proyecto de Panurgo proponiendo que cada malhechor, antes de ser ejecutado, engendre otro hombre. Vemos, pues, que la imagen del cojón aparece en su significación universal y cósmica, y está directamente ligada al tema del Juicio final y de los infiernos.

De este modo, la letanía paródica que acabamos de examinar es la expresión condensada de la particularidad esencial del vocabulario rabelesiano que reúne siempre, en forma más o menos sorprendente, la alabanza y la injuria, y está siempre dirigido al mundo bicorporal en estado de devenir.

Estas particularidades existían ya en potencia en el lenguaje popular de la plaza pública, hacia el cual se orienta

el estilo de Rabelais.

La ausencia de palabras y expresiones neutras caracteriza a este lenguaje. Como el lenguaje hablado, éste va siempre dirigido a alguien, se orienta hacia un interlocutor, le habla, habla por él o sobre él. Para el interlocutor, segunda persona, no existen, de manera general, el epíteto o las formas neutras; éstas son ya sea amables, elogiosas, lisonjeras, afectuosas, ya sea despectivas, humillantes o injuriosas. Pero con respecto a una tercera persona no existen tonos o formas rigurosamente neutras, no más, por otra parte, que con relación a las cosas: la cosa es, también ella, o bien elogiada, o bien injuriada.

Cuanto más oficial es el lenguaje, más se distinguen estos tonos, elogios e injurias, puesto que el lenguaje refleja la jerarquía social instaurada, la jerarquía oficial de las apreciaciones, (ante las cosas y las nociones), y las fronteras estáticas entre las cosas y los fenómenos, instituidas por la concepción del mundo oficial.

Pero cuanto menos oficial y más familiar sea el lenguaje, más frecuente y sustancialmente se unirán estos tonos, más débil será la frontera entre el elogio y la injuria; éstos comienzan a coincidir en una sola persona y en una sola cosa, en tanto que representantes de un mundo en devenir. Las fronteras oficiales firmes entre las cosas, los fenómenos y los valores, comienzan a mezclarse y a desaparecer. Despierta la antiquísima ambivalencia de todas las palabras y expresiones que engloban los votos de la vida y de la muerte, las simientes de la tierra y el renacimiento. El aspecto no oficial del mundo en vía de devenir, y del cuerpo grotesco, se revela. Y esta vieja ambivalencia se reanuda en una forma licenciosa y alegre.

Es posible observar ciertas supervivencias de esta ambivalencia en el lenguaje de las personas cultas de la

época moderna. En la correspondencia íntima, se encuentran a veces términos groseros e injuriosos empleados en un sentido afectuoso. Cuando determinado límite ha sido superado en las relaciones entre ciertas personas, y cuando éstas se han tornado perfectamente íntimas y francas, vemos esbozarse una mutación en el empleo ordinario de las palabras, una destrucción de la jerarquía verbal; el lenguaje se reorganiza en un tono nuevo, francamente familiar; las palabras afectuosas parecen convencionales y falsas, borrosas, unilaterales y sobre todo incompletas; su coloración jerárquica las vuelve inapropiadas para la libre familiaridad que se ha instaurado, y por eso todas las palabras banales son desterradas y reemplazadas sea por palabras injuriosas, sea por palabras creadas a partir de su tipo y modelo. La alabanza y la injuria se mezclan en una unidad indisoluble. El «cojón» de doble rostro de Juan y de Panurgo hace su aparición. Allí donde se crean las condiciones determinantes de una relación totalmente no oficial, completa y entera, relacionada con la vida, las palabras comienzan a orientarse hacia esta plenitud ambivalente. Parece que la vieja plaza pública retoma su vida en las frases intercambiadas en la casa, la intimidad conduce los acentos de la antigua familiaridad, aboliendo todas las fronteras entre los hombres.

Sería un error grosero trasponer este fenómeno al plano psicológico. Se trata, en efecto, de un fenómeno social y verbal muy complejo. Todos los pueblos modernos tienen inmensas esferas de lenguaje no publicado, cuya existencia es negada por la lengua literaria y hablada, constituida según las reglas y las opiniones de la lengua literaria y libresca. Sólo fragmentos lamentables y borrosos de esas esferas no publicadas llegan a las páginas de los libros, y, en la mayoría de los casos, en calidad de «diálogos

pintorescos»; son así situados en el plano verbal más alejado del dominio del discurso directo o serio del autor.

Resulta, en efecto, imposible edificar sobre estas esferas verbales un juicio serio, un pensamiento ideológico válido o una imagen artística de valor; no porque suelan estar teñidas de obscenidades, que pueden también no existir, sino porque parecen *alógicas*, parecen violar todas las distancias habituales entre las cosas, fenómenos y valores; funden en un todo lo que el pensamiento suele delimitar estrictamente, o incluso oponer diametralmente. En estas esferas no publicadas, las fronteras entre los objetos y los fenómenos son trazadas de manera distinta a la que exige y autoriza el cuadro del mundo predominante; estas fronteras parecen querer asir el objeto próximo, el estado siguiente de evolución.

En la época moderna, todas estas esferas alógicas del lenguaje no publicado sólo se manifiestan allí donde desaparecen los fines serios del lenguaje, allí donde los hombres, bajo condiciones extremas de familiaridad, se dedican a un juego verbal desenfadado y sin objetivo, soltando las riendas de su imaginación verbal fuera de la rutina seria del pensamiento y de la creación metafórica. Estas no hacen más que penetrar débilmente en la literatura libresca, y únicamente en las formas inferiores de lo cómico verbal desprovisto de objetivos[312]. Actualmente, todas esas esferas han perdido casi su significación anterior, sus lazos con la cultura popular, y se han transformado en su mayor parte en supervivencias agonizantes del pasado.

Pero en la época de Rabelais, su rol era totalmente diferente. No eran en absoluto formas «no publicadas». Al contrarío, estaban esencialmente ligadas a la publicidad de la plaza pública. Su peso específico en el lenguaje popular, que se convirtió entonces, por primera vez, en el de la literatura y de la ideología, era considerable. Y su

importancia en el proceso de ruptura de la concepción medieval del mundo y en la construcción de un nuevo cuadro realista fue profundamente productiva.

Tratemos ahora de un fenómeno particular, aunque no tenga un vínculo directo y visible con el elogio-injuria ambivalente.

El *coq-à-láne*, «despropósito», era una forma muy apreciada de lo cómico popular verbal. Se trata de un género de sinsentido cómico, de lenguaje dejado en libertad, que no tiene en cuenta ninguna regla, ni siquiera la de la lógica elemental.

Las formas del sinsentido verbal gozaban de extensa propagación en la Edad Media. Este elemento figuraba, bajo uno u otro aspecto, en numerosos géneros, pero existía también uno especial llamado el «fárrago». Se trataba de poesías formadas por un montaje sin sentido, de palabras ligadas por asonancias o rimas, y que no poseía ningún vínculo de sentido o de unidad de tema. En el siglo XVI se encuentran a menudo estos sinsentidos verbales en las *soties*.

El nombre mismo de *coq-à-l'áne* nació después de que Clément Marot escribiera, en 1535, su primer *coq-à-l'áne* rimado, con el título de *Epitre du coq-à-l'áne, dédiée a Lyon Jamet*[313]. Este texto está desprovisto de unidad compositiva, de secuencia lógica en la pintura de los hechos y el desarrollo de las ideas. Trata de las diferentes «novedades del día», de la corte y de París; el tema debe justificar el montaje incoherente y deliberado de los acontecimientos e ideas, unidos solamente por el hecho de que constituyen las «novedades del día», y, por lo tanto, no pueden tener ningún lazo o consecuencia lógica particular.

El *coq-à-láne* juega un rol importante en la obra de Rabelais. Los discursos de Baisecul, Humevesne y la conclusión de Pantagruel, que forman la materia de los

capítulos XI, XII y XIII de *Pantagruel*, son desarrollados como verdaderos despropósitos. Así, por ejemplo, en el capítulo XI de *Gargantúa*, donde las diversiones infantiles del héroe son descritas bajo los rasgos de una serie de proverbios y refranes, (vueltos al revés en la mayor parte de los casos). El segundo capítulo de este mismo libro, «Las garambainas antidotales», es una variedad particular de «despropósitos» lógicos, puros e integrales. Los elementos del «despropósito», están, por otra parte, diseminados de un lado a otro de la novela: sinsentidos verbales deliberados así como alogicismos aislados. Son importantes en el capítulo IX del Cuarto Libro, donde se describen los nombres originales, los lazos de parentesco y los matrimonios de los habitantes de la isla Ennasien.

¿Cuál es el sentido artístico e ideológico de todos estos despropósitos?

Son, ante todo, juegos de palabras, expresiones corrientes, proverbios, refranes, asociaciones corrientes de palabras, tomadas fuera de la rutina tradicional del lazo lógico. Una especie de recreación de las palabras y de las cosas dejadas en libertad, liberadas de la estrechez del sentido, de la lógica, de la jerarquía verbal. Al gozar de una libertad total, las palabras se ubican en una relación y una proximidad inusuales. Sí, en verdad, no se obtiene, en la mayoría de casos, nuevos lazos estables luego de efectuar esta asociación, es también cierto que la coexistencia, por efímera que sea, de estas palabras, expresiones y cosas, fuera de las condiciones corrientes, tiene por efecto renovarlas, descubrirles la ambivalencia y la multiplicidad de significaciones internas que les son inherentes, así como las posibilidades que contienen y que no se exteriorizan en las condiciones habituales.

En cada caso concreto, el despropósito tiene sus propias funciones, su carácter particular. Por ejemplo, «Las

garambainas antidotales», son construidas bajo forma de enigma. El autor describe ciertos acontecimientos históricos, emplea un gran número de obscenidades y muchas imágenes del banquete. La poesía es construida a propósito, de manera que el lector busque en ella alusiones a los acontecimientos políticos recientes o de actualidad[314]. Esto contribuye a crear una percepción carnavalesca original de la vida política e histórica. Los acontecimientos son percibidos fuera de su interpretación tradicional y oficial común, y revelan así nuevas posibilidades de comprensión y de apreciación.

El *coq-à-l'âne* del capítulo XI del mismo libro tiene un carácter diferente. Las diversiones infantiles de Gargantúa son descritas con ayuda de proverbios y expresiones corrientes variadas. Se suceden sin ninguna relación lógica. Además, están puestas al revés. En cada oportunidad, Gargantúa actúa contra lo que dice el proverbio, es decir, invirtiendo su sentido; por ejemplo, se sienta entre dos sillas, se rasca con un vidrio, golpea el hierro cuando está frío, etc. De este modo, el personaje de Gargantúa es tratado con el espíritu del tonto del folklore, que hace todo al revés, en contra del buen sentido y de la verdad corriente. Esta es una variación del «mundo al revés».

Finalmente, en el episodio del proceso, los discursos de Baisecul, Humevesne y Pantagruel, tienen un carácter particular. Se trata del despropósito en estado puro, que se podría calificar de clásico. No hay ninguna parodia de la elocuencia judicial de la época, (los discursos no son construidos como en los debates judiciales). Las imágenes que llenan los discursos están desprovistas de todo lazo aparente.

He aquí el comienzo del discurso de Baisecul:

«Señor: es cierto que una buena mujer de mi casa llevaba huevos al mercado y los vendía… Pero, a propósito, ocurrió que entre los dos trópicos, seis grados hacia el cénit en lugar opuesto a los trogloditas, en un año en que los montes Ripheos sufrían una gran esterilidad de mentiras a consecuencia de una rebelión de patrañas ocurrida entre los Chalanes y los Corredores, a propósito de una sublevación de suizos, que estaban reunidos en asamblea en número de tres, seis, nueve, para marchar a la Guianueva en el primer agujero del año, cuando se da la sopa a los bueyes y la llave del carbón a las muchachas, para que den avena a los perros.

»Toda la noche no se hizo, la mano sobre el jarro, sino despachar bulas a pie y bulas a caballo para retener a los barcos, porque los sastres querían hacer con pedazos de tela robados una cerbatana para cubrir el mar Océano que por aquel entonces estaba embarazado de una olla de coles, según opinan los despenseros del hambre, pero los físicos dijeron que en su orina no descubrían signo evidente alguno de paso de avutarda por comer becada con mostaza, sino que los señores de la corte, por medio de un bemol, ordenaron al gálico que no siguiera rebañando gusanos de seda…». (Libro II, cap. XI[315]).

No hay ninguna relación lógica entre todas las imágenes de este fragmento. El discurso de Baisecul permite hablar, con propiedad, del «despropósito». Sin embargo, las imágenes más incoherentes son tratadas, según su carácter, en el espíritu de todo el sistema rabelesiano de imágenes: tenemos ante nosotros un cuadro típicamente grotesco del mundo, donde el cuerpo naciente, devorador y excretor se fundía con los fenómenos cósmicos y la naturaleza; los «montes Ripheos», estériles de falsas piedras, la mar, preñada de una olla de coles y comiendo

boceda con mostaza, los médicos estudiando la orina del mar, («El complejo de Pantagruel»). Vemos en seguida todo tipo de utensilios domésticos y de cocina y su empleo carnavalesco, es decir, la inversión de sus funciones: sopa distribuida a los bueyes, avena dada a los perros, hachas que sirven de alimento.

En fin, todas estas imágenes grotescas corporales, cósmicas y carnavalescas están mezcladas con los acontecimientos políticos e históricos (sublevación de los suizos, despachos y correos enviados para detener a los barcos). Todas estas imágenes y el carácter mismo de su conjunto son típicas de las formas de la fiesta popular. Las encontramos en las *sones* y en las farsas de la época de Rabelais. Pero entonces estaban subordinadas a las pautas de un tema y un sentido, (a decir verdad, no siempre); en el pasaje citado, el autor conduce un juego carnavalesco de absoluta libertad con estas imágenes, sin dejarse detener por ningún límite del sentido. Gracias a ello, las fronteras entre las cosas y los fenómenos se borran completamente y la fisonomía grotesca del mundo aparece con un sorprendente relieve.

En una época en que se asistía a una ruptura radical del cuadro jerárquico del mundo, a la construcción de un nuevo cuadro, en un momento en que eran remodeladas de nuevo todas las antiguas palabras, cosas y conceptos, el «despropósito» revestía una importancia capital en cuanto forma capaz de liberarlas, provisionalmente, de los lazos del sentido, en tanto que forma de libre recreación. Es una especie de carnavalización del lenguaje que libera de la seriedad hostil y unilateral de la concepción oficial, así como de las verdades corrientes y de los puntos de vista ordinarios. Este carnaval verbal liberaba a la conciencia humana de las trabas seculares de la concepción medieval, preparando una nueva seriedad lúcida.

Volvamos a la mezcla de alabanza-injuria en Rabelais y analicemos otro ejemplo.

El Tercer Libro contiene el famoso episodio en el cual Pantagruel y Panurgo celebran por turno al loco Triboulet. Ambos personajes citan en esta ocasión doscientos ocho epítetos que caracterizan su grado de locura. Es también una especie de letanía. Los epítetos están relacionados con las esferas más diversas: astronomía, música, medicina, Derecho y Estado, caza con halcón, etc. Su aparición es tan imprevista como en la otra letanía paródica analizada más arriba. Aquí también todo es ambivalente, pues los epítetos, al expresar el grado superior de una cualidad, celebran la locura. Pues, como sabemos, la locura es ella misma ambivalente. Aquél que la posee, el bufón o el tonto, es el rey del mundo al revés.

En la palabra «loco», como en «cojón», la alabanza y la injuria se mezclan en una unidad indisoluble. Entender este término de «loco» como una injuria pura, o al contrario, como un elogio puro, (especie de «santo»), equivale a destruir el sentido de esta letanía. Por otra parte, Triboulet se ve calificado de «morosofo», es decir de «tonto-sabio». Conocemos la etimología cómica dada por Rabelais de la palabra «filosofía», que sería la «última locura». Todo esto es un juego sobre la ambivalencia de la palabra y de la imagen del «loco».

Rabelais califica de «blasón» el elogio de Triboulet. El blasón es un fenómeno literario extremadamente característico de la época. Este término tiene, además de su empleo heráldico especial, un doble significado: designa, en efecto, la alabanza y la injuria a la vez. Esta acepción, que existía ya en francés antiguo, se mantenía aún en la época de Rabelais (aunque con cierta atenuación de su valor negativo, es decir, de *blâme*, censura); poco más tarde, su sentido se restringiría sólo al elogio.

Los blasones se hallaban muy de moda en la literatura de la primera mitad del siglo XVI. Se blasonaba absolutamente todo: tanto personas como cosas.

Clément Marot escribió dos pequeños poemas cómicos: Le *bean Tétin* y *Le laid Tétin*, que debían crear un nuevo tipo de blasón, de prodigiosa resonancia. Los poetas de la época empezaron a blasonar, a cual mejor, las diferentes partes del cuerpo de la mujer, boca, orejas, lengua, dientes, ojos, cejas, etc. Procedían literalmente a una verdadera disección del cuerpo. El mismo tono de estos blasones, tono de elogio y de censura burlonas y familiares, era típico de la época, puesto que estaba basado en el elemento del lenguaje popular, del que la literatura de vanguardia, (especialmente los poetas de la escuela de Marot), tomaba ampliamente sus factores estilísticos. El blasón conservaba, en mayor o menor grado, la ambigüedad de tono y de apreciación, es decir, la plenitud contradictoria del tono; permitía volver al elogio irónico y de doble sentido: alabar lo que no se tenía costumbre de celebrar[316]. El blasón se situaba fuera del sistema oficial de las apreciaciones rectilíneas y distantes. Era una alabanza-elogio libre y de doble sentido. He aquí la definición de este género dada por Thomas Sébillet en su *Art poëtique francoys* (1548): «El blasón es una alabanza perpetua o continuo vituperio de lo que uno se ha propuesto blasonar… Pues tanto se blasona lo feo como lo bello, y lo malo como lo bueno[317]».

Esta definición advierte y señala con perfecta precisión la ambivalencia del blasón. El *Art poëtique* de Sébillet es el de la escuela de Clément Marot; contemporáneo de Rabelais, nos permite, a su vez, comprenderlo mejor.

Hace falta precisar que los blasones poéticos, en particular los de la escuela de Marot, tomaban a veces el carácter de elogio o de censura rectilíneos y puros. Este deterioro retórico se acentúa vivamente a fines de siglo. Su

vínculo con los blasones populares y el elogio de la plaza pública de doble faz, se debilita más y más, mientras que se intensifica la influencia de las formas antiguas (retorizantes) del elogio cómico[318].

Los elementos del blasón estaban bastante difundidos en los grandes géneros de la época, (siglo XV y primera mitad del XVI): misterios y *sones*. Encontramos el elogio de los tontos realizado con ayuda de una larga lista de epítetos, perfectamente análoga al elogio de Triboulet, por ejemplo, en el *Mystère de saint Quentin*. El *Monologue des sots*[319], cita alrededor de un centenar de epítetos, (cuarenta y ocho versos están llenos de esta enumeración blasonante de epítetos). Finalmente, en el *Nouveau monologue des sots*[320] no se encuentran menos de ciento cincuenta.

Vemos, pues, que el elogio de Triboulet era bastante tradicional, y los contemporáneos lo sentían como algo perfectamente natural, (hemos ya señalado varias veces, la inmensa importancia de la figura del tono bufón y del motivo de la tontería en la época).

Abordemos ahora los blasones populares, en el sentido restringido del término. Hablando propiamente, la tradición popular englobaba con preferencia las apreciaciones elogiosas-injuriosas que se aplicaban a los otros países, a las diversas regiones, provincias, ciudades y villas; los epítetos muy precisos, más o menos desarrollados, eran atribuidos a cada una de ellas con una significación ambivalente, aunque con cierta predominancia de lo denigrante.

La colección más antigua de este género se remonta al siglo XIII; en la época de Rabelais apareció una nueva antología llamada *Dict des Pays*[321], que daba características muy breves, agrupadas, en la mayor parte de los casos, bajo un índice único: nacionalidades, provincias, ciudades.

Encontramos, bajo la pluma de Rabelais, una serie de características que reflejan los blasones populares. Dice, por ejemplo: «borracho como un inglés»; desde el siglo XIII, en efecto, en una antigua antología, Inglaterra se caracteriza por su gusto por la bebida: «El mejor bebedor está en Inglaterra[322]». En el primer capítulo de *Pantagruel*, Rabelais habla de los «cojones de Lorena». Los habitantes eran blasonados por las dimensiones extraordinarias de sus «cojones». Rabelais señala además la velocidad de los vascos, el amor en Avignon, la curiosidad de los parisinos; todo ello no es otra cosa que los epítetos de los blasones populares. He aquí otro, muy antiguo: «El más tonto en Bretaña».

Advertimos que los blasones populares son profundamente ambivalentes. Cada nación, provincia o ciudad es la mejor del mundo por algo bastante preciso; los ingleses son así los más borrachos, los lorenenses, los más potentes sexualmente, Avignon posee las mujeres más ligeras, los bretones son los más tontos, etc., pero este signo tiene, en la mayoría de los casos, un carácter de doble sentido, o más exactamente es doble (tontería, ebriedad, etc.). Finalmente, la alabanza y la injuria se funden en una indisoluble unidad. La tontería de los bretones nos recuerda el blasón de Triboulet. Se suele calificar de irónicos a los blasones populares, y esto es exacto en el sentido original, griego, del término, pero falso si uno le atribuye un sentido nuevo, más subjetivo y negativo. De hecho, los blasones populares tienen doble rostro[323].

En la obra de Rabelais están representados los dos tipos de blasón de la época. *Pantagruel* contiene el blasón en verso en el espíritu de la escuela de Marot, de los licenciados de la Universidad de Orléans. Además, los blasones populares (es decir, los epítetos étnicos) están diseminados por todas partes; ya hemos citado algunos. El

elogio del bufón Triboulet y las letanías paródicas del hermano Juan y Panurgo, son la revelación más profunda de la esencia del blasón, de su doble rostro, de su entera ambivalencia, de su plenitud contradictoria. En fin, los tonos blasonantes penetran todo el libro de Rabelais, de comienzo al fin; está lleno de alabanzas y de injurias de doble sentido.

Cierta dosis de doble sentido es igualmente propia de las series de calificativos puramente injuriosos, sin mezcla aparente de alabanza. He aquí, por ejemplo, la del capítulo XXV de Gargantúa: «Al pedido de los pastores no solamente no dieron oídos los roñeros sino que, (y eso fue mucho peor), los ultrajaron mucho llamándolos pobres diablos, bocarranas mellados, libertinos, groseros, granujas, sarnosos, mamarrachos, hipócritas, gamberros, robabolsas, gandules, tumbaollas, panzudos, vanos, parásitos, patanes, tontos, ladrones, maricones, burros, payasos, sapos inflados, lechuguinos, mendigos, estafadores, bobos, boyeros, pastores de mierda, y otros tantos epítetos difamatorios, agregando que ellos no merecían comer aquellas toñas, sino que debían contentarse con pan y tortas».

Quedamos sorprendidos por la extensión de esta serie de injurias, (veintiocho en total). No es un solo hombre quien las lanza sino toda la multitud de panaderos; no obstante, dichas injurias están dispuestas en una serie sucesiva, aunque en realidad sean pronunciadas a la vez por todos. Esta serie, en tanto que todo no ambivalente, está constituida de injurias puras. Sin embargo, en el interior de la serie, la mayoría de las injurias son ambivalentes, ya que están ligadas a rasgos animales, a defectos corporales, a la tontería, a la ebriedad, la glotonería, las excreciones, rasgos éstos característicos del sistema de imágenes de la fiesta popular. Una injuria como *chienlictz*, (mamarrachos), es también el nombre de un disfraz del carnaval. De suerte que

en esta serie de injurias banales se encuentra la doble faz del mundo, la característica específica de los hombres y las cosas que están fuera del sistema oficial del lenguaje literario. Trataremos ahora otro aspecto del lenguaje-injuria en Rabelais: la célebre inscripción sobre la gran puerta de Théléme, en virtud de la cual unos son expulsados de la abadía mientras que otros son invitados a ella. Por su carácter, esta inscripción en verso puede ser ubicada en el género del «pregón», es decir de los gritos que iniciaban los misterios y las farsas y con que se invocaba a los representantes de los diversos talleres o a los «bobos», (en la farsa). Es la apelación lanzada sobre la plaza pública en el estilo oficial o paródico[324]. De hecho, la inscripción de Théléme no es sino una variedad de estos «pregones», aparte, evidentemente, de su construcción en estrofas versificadas.

La inscripción se divide en dos partes; una para expulsar, otra para invitar. La primera tiene un carácter puramente injurioso, la segunda, uno laudatorio. La primera parte es rigurosamente trazada en el estilo de la injuria. La estrofa inicial, por ejemplo, expulsa a los hipócritas. Rabelais da quince nombres, hipócritas, rastreros, viejos fariseos, míseros, etc.; casi todos los otros términos de la serie tienen una gradación injuriosa («abusos malignos, malignidad, falsedad, etc.»). En las estrofas de invitación, (a partir de la quinta), al contrario, todas las palabras escogidas tienen un matiz elogioso, afectuoso, positivo («gentiles, alegres, agradables, graciosos, serenos, sutiles», etc.). De tal suerte que son opuestas una serie injuriosa y otra elogiosa. En su conjunto, la inscripción es ambivalente. Sin embargo, no hay ninguna ambivalencia interna; cada palabra es o bien un elogio exclusivo, o bien una injuria exclusiva. Estamos así ante una ambivalencia algo retórica y exterior.

Esta retorización del elogio-injuria aparece en Rabelais cada vez que se aleja de las formas de la fiesta popular y de la plaza pública para aproximarse al lenguaje y al estilo oficiales. El episodio de la abadía de Théléme sigue esta pauta hasta cierto punto. Si hay aquí un elemento de inversión, un juego de la negación y otros aspectos propios de la fiesta popular es porque en el fondo, Théléme, no es sino una utopía humanista que refleja la influencia de fuentes librescas (esencialmente italianas).

Observamos un fenómeno análogo allí donde Rabelais se expresa directamente como el «propagandista del rey», casi oficial.

El *Tercer Libro* (cap. XLVIII), contiene un diálogo entre Gargantúa y Pantagruel sobre un tema de actualidad: la imposibilidad de consagrar un matrimonio legal contraído contra la voluntad de los padres. Encontramos aquí un brillante ejemplo de retorización en series de injurias y de elogios: «De acuerdo a las leyes de que os hablo, no hay rufián, bellaco, malandrín, malhechor, apestoso, desvergonzado, leproso, bandolero, ladrón ni malvado en sus comarcas que, violentamente, no rapte a alguna muchacha que quiera escoger, por más noble, bella, rica, honesta y púdica que sea, de la casa de su padre, de entre los brazos de su madre y a pesar de todos sus parientes, si el rufián se ha asociado con algún fraile, que un día participará en la presa».

Las series de elogios o de injurias no tienen nada de ambivalente, están disociadas y opuestas una a la otra; en tanto que fenómenos cerrados y no unificados, sus destinatarios están rigurosamente delimitados. Es éste un lenguaje puramente retórico que traza fronteras netas y estáticas entre los fenómenos y los valores. Del elemento de la plaza pública no queda sino la extensión algo exagerada de la serie de injurias.

La fusión de la alabanza y de la injuria que acabamos de analizar reviste una enorme importancia teórica para la historia literaria. Los aspectos laudatorios e injuriosos son evidentemente propios de toda palabra, de todo lenguaje viviente. No existen palabras neutras, indiferentes, no puede haber, en realidad, sino palabras artificialmente neutralizadas. Lo que caracteriza a los fenómenos más antiguos del lenguaje es, aparentemente, la fusión del elogio y la injuria, el doble tono de la palabra. Más tarde, este doble tono se mantiene, pero adquiere un sentido nuevo en las esferas no oficiales, familiares y cómicas, donde observamos este fenómeno. La palabra de doble tono permitió al pueblo que se reía y no tenía interés alguno en que se estableciera el régimen existente y el cuadro del mundo dominante (impuestos por la verdad oficial), apoderarse de un mundo en devenir, de la festiva relatividad de todas estas verdades de clase limitadas, del estado de no acabamiento constante del mundo, de la fusión permanente de la mentira y de la verdad, del mal y del bien, de las tinieblas y la claridad, de la ruindad y la gentileza, de la muerte y de la vida[325].

La palabra popular de doble tono no se desprende nunca, ni del todo ni del devenir, y los aspectos negativo y positivo tampoco son nunca expresados aparte, aisladamente, o de manera estática; la palabra de doble sentido no intenta detener la rueda que gira a fin de encontrar y delimitar lo alto y lo bajo, lo anterior y lo posterior; al contrario, fija su permutación y su fusión continuas. En la palabra popular, el acento está siempre puesto en el aspecto positivo, pero, lo repetimos, sin que sea separado de lo negativo.

En las concepciones oficiales de las clases dominantes, el doble tono de la palabra es, en conjunto, imposible, en la medida en que hay fronteras cerradas y estables, trazadas entre todos los fenómenos, que están, al mismo tiempo,

separados del mundo en proceso de convertirse en algo contradictorio. En las esferas oficiales del arte y de la ideología, es el tono único del pensamiento y del estilo lo que ha dominado casi siempre. En el Renacimiento, asistimos a una lucha cerrada entre la palabra popular de doble tono y las tendencias estabilizadoras del estilo oficial de tono único. Para comprender mejor los fenómenos complejos y las variedades de estilo de esta gran época, el estudio de esta lucha (como el de la lucha de los cánones grotesco y clásico) ofrece un interés y una importancia excepcionales.

Esta lucha, ciertamente, ha sido proseguida en épocas posteriores, aunque esta vez bajo formas nuevas, más complicadas y a veces disimuladas. Este tema excede, por otra parte, el cuadro de nuestro estudio.

La vieja palabra de doble tono es el reflejo estilístico de la antigua imagen bicorporal. En el curso del proceso de descomposición de esta imagen, podemos observar, en la historia de la literatura y de las formas del espectáculo, el curioso fenómeno de las imágenes dobles que encarnan lo alto y lo bajo, lo posterior y lo anterior, la vida y la muerte existentes de una manera casi distinta. El ejemplo clásico es la pareja Don Quijote-Sancho; estas parejas son hoy corrientes en el circo, el teatro de saltimbanquis y otras formas cómicas.

El *diálogo* de estos personajes constituye un fenómeno interesante en la medida en que supone la palabra de doble tono, en estado de descomposición parcial. Es, de hecho, el diálogo de lo delantero y lo trasero; de lo alto con lo bajo, del nacimiento con la muerte. Los *debates* antiguos y medievales del invierno con la primavera, de la vejez con la juventud, del ayuno con la abundancia, del tiempo antiguo con el tiempo nuevo, de los padres con los hijos, son fenómenos análogos. Estos debates constituyen una parte

orgánica del sistema de las formas de la fiesta popular, ligadas a la alternancia y a la renovación, (Goethe hace alusión a ello en su descripción del carnaval de Roma).

Estos ejercicios, (agonías) eran conocidos en la literatura antigua. Poseemos, por ejemplo, un interesante fragmento de una pieza llamada el debate de los tres coros: el de los viejos, de los hombres y de los muchachos, donde cada uno de ellos demuestra las cualidades de su edad[326]. Estas «agonías» estaban particularmente difundidas en Esparta y en la baja Italia, (actualmente en Sicilia son un elemento indispensable de la fiesta popular). Tales son las «agonías» de Aristófanes, que revisten naturalmente un carácter de complicación literaria. Los debates de este género, tanto en latín, (por ejemplo, *Conflictus veris et hiemis*), como sobre todo en lenguas vulgares, se habían extendido en la Edad Media por todos los países.

Todos estos ejercicios y debates eran, en el fondo, diálogos de las fuerzas y fenómenos de épocas diferentes, los diálogos del tiempo, de los dos polos del devenir, del comienzo y fin de la metamorfosis; desarrollaban y, más o menos, racionalizaban o retorizaban el diálogo, que residía en la base de la palabra de doble tono, (y de la imagen de doble tono). Estos debates de los tiempos y las edades, lo mismo que los diálogos de las parejas, de lo anterior y posterior, de lo alto y lo bajo, eran aparentemente una de las raíces folklóricas de la obra y de su diálogo específico. No obstante, este tema también rebasa el marco de nuestro estudio.

Nos falta sacar algunas conclusiones de este capítulo.

El último fenómeno que hemos examinado, la fusión del elogio-injuria, refleja en el plano estilístico la ambivalencia, la bicorporalidad y el inacabamiento perpetuo, del mundo, cuya expresión hemos observado en todas las particularidades, sin excepción, de las imágenes del sistema

rabelesiano. Al morir, el viejo mundo da a luz uno nuevo. La agonía se funde con el nacimiento en un todo indisoluble. Este proceso es descrito en las imágenes de lo «bajo» corporal y material: todo desciende a lo bajo, a la tierra y la tumba corporal, a fin de morir y renacer. Así, el movimiento hacia lo bajo penetra todo el sistema rabelesiano de imágenes, de comienzo a fin. Todas estas imágenes precipitan, conducen hacia abajo, rebajan, absorben, condenan, denigran, (topográficamente), dan la muerte, entierran, envían a los infiernos, injurian, maldicen, y al mismo tiempo conciben de nuevo, fecundan, siembran, renuevan, regeneran, elogian y celebran. Es un movimiento general hacia lo bajo, que mata y da vida a la vez, unificando acontecimientos extraños uno al otro, como las riñas, las groserías, los infiernos, la absorción de alimentos, etc.

Hay que añadir que las imágenes de los infiernos son a veces, también en Dante, la realización evidente de las metáforas injuriosas, es decir de las groserías, y que, también a veces, se ve aparecer, abiertamente, el motivo de la absorción de alimentos, (Ugolino que roe el cráneo de Rugieri, el motivo del hambre; la garganta de Satán que devora a Judas, Bruto y Casio); más a menudo, la injuria y la absorción están comprendidas *implícitamente* en estas imágenes. No obstante, en el universo dantesco y su ambivalencia, están casi totalmente esfumadas.

En el Renacimiento, todas las imágenes de lo bajo, desde las groserías cínicas hasta la imagen de los infiernos, estaban penetradas de una profunda sensación del tiempo histórico, de la sensación y de la conciencia de la alternancia de las épocas en la historia mundial. En Rabelais, la noción del tiempo y de la alternancia histórica penetra de manera particularmente profunda y capital todas las imágenes de lo «bajo» material y corporal y les confiere

una coloración histórica. La bicorporalidad se convierte directamente en la dualidad histórica del mundo, la fusión del pasado y del porvenir en el acto único de la muerte de lo uno y del nacimiento de lo otro, en la imagen única del mundo histórico en estado de profundo devenir y renovación cómica. Es el tiempo mismo, burlón y alegre a la vez, el tiempo, «el alegre muchachito de Heráclito», a quien pertenece la supremacía en el universo que elogia-injuria, golpea-embellece, mata-da a luz. Rabelais traza un cuadro de excepcional vigor del devenir histórico en las categorías de la risa, el único posible en el Renacimiento, en una época a la que él había sido preparado por el curso entero de la evolución histórica.

«La historia actúa a fondo y pasa por una multitud de fases, cuando conduce a la tumba la forma periclitada de la vida. La última fase de la forma universal histórica es su *comedia*. ¿Por qué el curso de la historia es así? Lo es, a fin de que la humanidad se separe alegremente de su pasado[327]».

El sistema rabelesiano de imágenes, tan universal como amplio, autoriza por lo tanto, e incluso exige, ser extremadamente concreto, pleno, detallado, preciso y actual en la pintura de la realidad histórica contemporánea. Cada imagen asocia en sí misma una amplitud y una extensión cósmicas extremas, con una visión concreta de la vida, una individualidad, un talento de publicista, excepcionales. Es a esta notable particularidad del realismo rabelesiano a la que estará consagrado nuestro último capítulo.

Capítulo 7

LAS IMÁGENES DE RABELAIS Y LA REALIDAD DE SU TIEMPO

Hemos examinado hasta aquí las imágenes de Rabelais esencialmente a través de sus vínculos con la cultura popular. Lo que nos interesaba en su obra era la *gran* línea principal de la lucha de dos culturas: la cultura popular y la cultura oficial medievales. Hemos señalado varias veces que esta gran línea se unía orgánicamente a los ecos de actualidad, a los sucesos grandes y pequeños de los años, meses e incluso días en que Rabelais escribió las diferentes partes de su libro. Podemos decir que toda la obra, de comienzo a fin, surgió del corazón mismo de la vida de la época en que el autor fue activo participante o testigo interesado. Este une en sus imágenes la extraordinaria amplitud y profundidad del universalismo popular, a una individualidad, un sentido del detalle, de lo concreto, de la vida y una actualidad llevada al extremo. Estas imágenes se hallan infinitamente alejadas del simbolismo y del esquematismo abstractos.

Podemos afirmar que, en el libro de Rabelais, la amplitud cósmica del mito se asocia a un sentido agudo de la actualidad, en una «sinopsis del horizonte contemporáneo», así como al sentido de lo concreto y a la precisión propias

de la novela realista. Detrás de las imágenes que parecen ser las más fantásticas, se perfilan los acontecimientos reales, figuran personajes vivos, reside la gran experiencia personal del autor y sus observaciones precisas.

Los estudios rabelesianos en Francia han efectuado un trabajo enorme y minucioso con miras a poner en evidencia el vínculo estrecho y variado que une las imágenes de Rabelais a la realidad de su tiempo. Como resultado de esta actividad, se ha podido acumular una amplia documentación, preciosa bajo muchos aspectos. Sin embargo, estos materiales son elucidados y generalizados por los estudios contemporáneos a partir de posiciones metodológicas estrechas. Vemos predominar en ellos una preocupación por la biografía de mala ley en función de la cual los acontecimientos sociales y políticos de la época pierden su sentido directo, su agudeza política, son ahogados, entorpecidos, y se convierten simplemente en hechos biográficos, ubicados en el mismo rango que ocupan los menudos acontecimientos de la vida privada o cotidiana. Detrás de la masa de estos hechos biográficos, minuciosamente reunidos, desaparece el gran sentido tanto de la época como del libro de Rabelais, desaparece la verdadera *posición popular* que este libro ocupó en la lucha de su tiempo.

En verdad, algunos especialistas, y sobre todo Abel Lefranc, el jefe de fila de los estudios rabelesianos, otorgan gran atención a los acontecimientos políticos de la época y a su reflejo en la obra de Rabelais. Pero tanto los acontecimientos como sus reflejos, no son interpretados sino sobre el *plano oficial*. Abel Lefranc ha llegado a considerar a Rabelais como el *propagandista del rey*.

Efectivamente, él había sido propagandista, pero no del rey, aunque hubiera comprendido el carácter relativamente progresista del poder real y de ciertos actos políticos de la

corte. Ya hemos dicho que Rabelais suministró admirables muestras de escritos propagandísticos, sobre la base popular de la plaza pública, es decir de escritos que no contenían la menor dosis de espíritu oficial. En tanto que «propagandista», Rabelais no se solidarizó jamás *hasta el fondo*, con ninguno de los grupos fundados en el interior de las clases dominantes, (incluyendo a la burguesía), con ninguno de sus puntos de vista, ninguna de sus medidas, ni ninguno de los acontecimientos de la época. Aun cuando él sabía comprender perfectamente y apreciar el carácter *relativamente* progresista de ciertos hechos, incluyendo ciertas medidas tomadas por el poder real, y aunque les haya rendido homenaje en su libro.

No obstante, estas apreciaciones no han sido nunca incondicionales, oficiales, ya que la forma de la imaginería popular conducida por la risa ambivalente permitía descubrir hasta qué punto ese carácter progresista era *limitado*. Para el punto de vista *popular*, expresado en el libro de Rabelais, se abrían perspectivas más amplias, transgrediendo el cuadro del carácter progresista limitado, al cual tenían acceso los movimientos de la época.

La tarea esencial de Rabelais consistió en destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos, en lanzar una mirada nueva sobre ellos, en aclarar la tragedia o la comedia de la época desde el punto de vista del *coro popular que se ríe en la plaza pública*. Rabelais moviliza todos los medios de la imaginería popular lúcida para extirpar de las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos, todo mensaje oficial, toda seriedad limitada, dictada por *los* intereses de las clases dominantes. Él no creía en la palabra de su época, «en lo que ella dice de sí misma y lo que ella se imagina»; quería revelar su sentido verdadero para el pueblo creciente e inmortal.

Al destruir las ideas oficiales sobre la época y sus acontecimientos, Rabelais no se esfuerza evidentemente en dar un análisis científico. Él no habla el lenguaje de los conceptos sino el de las imágenes cómicas populares. No obstante, al destruir la falsa seriedad, el falso impulso histórico, Rabelais prepara el terreno para una nueva seriedad y un nuevo impulso histórico.

Seguiremos ahora, a través de una serie de ejemplos, la manera en que se reflejó la realidad de la época, desde el contorno inmediato del escritor hasta los grandes acontecimientos.

En *Pantagruel*, el primer libro escrito, el capítulo del nacimiento del héroe describe el espantoso calor, la sequía y la sed general que éste provoca. Si creemos a Rabelais, esta sequía duró «treinta y seis meses, tres semanas, cuatro días y trece horas y pico». Las memorias de los contemporáneos nos informan de que, en el año en que fue escrito *Pantagruel*, (1532), hubo efectivamente una sequía terrible que duró seis meses. Rabelais no hace sino exagerar su duración. Como ya hemos dicho, la sequía y la sed general dieron vida a Pantagruel, el diablillo del misterio, que tenía el poder de dar sed, y pusieron a este personaje de relieve.

Se encuentra en el mismo Libro, el episodio en el cual Panurgo compra las indulgencias, lo que le permite salir a flote. El año en que fue escrito el libro, fue un año jubilar extraordinario. Las iglesias que Panurgo recorre se habían beneficiado realmente con el derecho de vender las indulgencias. La precisión absoluta de detalles es una vez más respetada. En *Pantagruel* encontramos el pasaje siguiente: «Después, leyendo las bellas crónicas de sus antepasados, encontró que Godofredo de Lusignan, llamado Godofredo el gran diente, abuelo del primo político de la hermana mayor de la tía del yerno del tío de la nuera de su

suegra, estaba enterrado en Maillezais; se tomó un día de vacaciones para ir a visitarle, como hombre de bien. Y, partiendo de Poitiers con algunos compañeros, pasaron por Ligugé, donde visitaron al noble Ardillón, abate, y por Lusignan, Sanxay, Celles, Coulomges, Fontenay-le-Comte, donde saludaron al doctor Tiraqueau; y de allí llegaron a Maillezais, donde visitó el sepulcro del dicho Godofredo el del gran diente». (Libro II, cap. V[328]).

Cuando Pantagruel observa la estatua de piedra de Godofredo, erigida sobre su tumba, queda impresionado por la expresión furiosa que el escultor ha dado a su figura.

Hay dos momentos fantásticos en el episodio: la imagen del *gigante Pantagruel viajando* y sus lazos de parentesco paródico con Godofredo de Lusignan. Todo el resto del texto —el número de los personajes, la mención de localidades, de acontecimientos, la figura furiosa de Godofredo y otros detalles— corresponde con perfecta precisión a la realidad, está ligado del modo más estrecho a la vida y a las impresiones del autor.

En la época en que Rabelais era secretario particular de Godofredo d'Estissac, obispo y abad de Maillezais, había viajado muchas veces de esta ciudad a Poitiers, (itinerario de Pantagruel), pasando por los lugares que nombra tan exactamente. D'Estissac hacía frecuentes viajes en su obispado, (como la mayor parte de los señores de su tiempo, le gustaba mucho edificar), y Rabelais lo acompañaba siempre. Conocía así a la perfección el Poitou, hasta sus localidades más alejadas. Cita en su libro más de cincuenta nombres de ciudades y villorrios, comprendiendo los burgos más minúsculos y perdidos. Evidentemente, los conocía bien.

Es en el monasterio de los franciscanos de Fontenay-le-Comte donde Rabelais pasa sus primeros años; allí, frecuentó a un grupo de clérigos de ideas humanistas que

se reunían con el abogado André Tiraqueau, con quien Rabelais conservaría relaciones amistosas hasta el fin de sus días. Al lado de Ligugé, se encuentra un monasterio augustino, que tenía por cura al docto abad Ardiílon, a quien Rabelais hacía frecuentes visitas (es allí donde, bajo *la influencia de Jean Bouchet, escribe sus primeros versos franceses*). De modo, pues, que Ardillon y Tiraqueau son nombres reales de contemporáneos bien conocidos del autor.

Godofredo de Lusignan, llamado Godofredo el del Gran Diente, antepasado de Pantagruel, no era tampoco imaginario, sino un personaje histórico que vivió a comienzos del siglo XIII. Había incendiado la abadía de Maillezais (por eso Rabelais lo había hecho vendedor de yesca en los infiernos, castigo carnavalesco de ultratumba), pero luego, habiéndose arrepentido, la había reconstruido dotándola ricamente. Para agradecérselo, le habían erigido, en la iglesia de Maillezais, una suntuosa estatua de piedra (aunque había sido enterrado en otra parte).

La expresión «furiosa» de esta estatua, de la que habla Rabelais, corresponde también a la realidad. A decir verdad, esta escultura ha desaparecido; sólo su cabeza, encontrada en 1834 en las ruinas de la iglesia, es expuesta actualmente en el Museo de Niort. He aquí como Jean Plattard la describe: «las cejas fruncidas, la mirada dura y fija, el mostacho erizado, *la boca abierta, los dientes agudos*, todo en esa figura expresa ingenuamente la cólera[328b]», es decir, los rasgos grotescos principales del Pantagruel del primer libro. ¿No sería por esto que Rabelais, que había visto tantas veces esta cabeza en la iglesia de la abadía, convirtió a Godofredo en el antepasado de Pantagruel?

Este pequeño episodio, de poca importancia, es extremadamente típico por su construcción y su tenor. La imagen grotesca y fantástica (incluso cósmica) de

Pantagruel es trazada con *una realidad perfectamente precisa e íntimamente conocida por el autor: él viaja entre dos lugares conocidos y próximos, se encuentra con amigos personales*, ve los mismos objetos que él. El episodio abunda en nombres propios —nombres de localidades y de personas— que son todas *perfectamente reales*, Rabelais da incluso las direcciones de los personajes (Tiraqueau y Ardillon).

La realidad que rodea a Pantagruel tiene, pues, un carácter real, individual y, por así decirlo, *nominal*; es el *mundo de los personajes y de las cosas individualmente conocidos*: la generalización abstracta, la tipificación están reducidas al mínimo.

Señalemos todavía el carácter topográfico local de las imágenes. Lo encontramos de un lado a otro de la obra. Rabelais se esfuerza siempre por tramar en su relato alguna particularidad local efectiva, de tal provincia o tal ciudad, alguna curiosidad o leyenda local. Ya hemos hablado, por ejemplo, del «abrevadero» en que se le daba la papilla a Pantagruel, y que, en vida del autor, era exhibido en Bourges con el nombre de «escudilla del gigante». El pequeño Pantagruel estaba encadenado a su cuna. Rabelais anota, de paso, que una de las cadenas se encontraba en La Rochelle, otra en Lyon y la tercera en Angers. Existían, efectivamente, y eran muy conocidas por todos los que habían pasado por esas ciudades. En Poitiers, el joven Pantagruel arrancó una piedra de una gran roca e hizo con ella una mesa para los estudiantes. Esta piedra hendida en dos, existe todavía hoy en Poitiers.

Estos elementos locales dispersos en la obra intensifican vivamente el carácter *individual, nominal, visto y conocido* (si se puede decir así) de todo el universo rabelesiano. Incluso los objetos de uso corriente (como, por ejemplo, la escudilla de la sopa) tienen un carácter *individual y único*,

así como los objetos que pertenecieron a personajes históricos y están conservados en los museos. Volveremos a hablar todavía del tipo particular de la individualización rabelesiana.

Pasemos ahora al segundo libro escrito: *Gangantúa*, Todos los acontecimientos (a excepción de los de París) se desarrollan en los alrededores de Chinon, es decir, en la patria del escritor. Todas las localidades, grandes o pequeñas, que sirven de cuadro a la acción son mencionadas con una precisión total y pueden ser localizadas sobre las cartas y catastros de la época. El centro (topográfico) de toda la acción se encuentra, lo sabemos, en la «residencia» real de Grandgousier, padre de Gargantúa. Actualmente, los investigadores han podido identificar de manera perfectamente precisa y cierta esta residencia: es la granja de la Deviniere, propiedad del abogado Antoine Rabelais, padre del escritor. Es allí donde éste vio por primera vez la luz del mundo. La modesta casita de la familia Rabelais existe todavía, así como la vieja chimenea ante la cual estaba el bravo Grandgousier asando castañas y esperando que se abrieran, atizando el fuego con un tallo de punta curva y contando a los suyos las historias de los buenos y viejos tiempos, en el instante histórico en que le cuentan la agresión imprevista de Picrochole.

Desde que la residencia de Grandgousier fue definitivamente identificada, todas las denominaciones geográficas y todas las indicaciones topográficas (sin excepción) dadas por Rabelais en la descripción de acontecimientos (las hay en cantidad impresionante), cobran inmediatamente vida. Todo era real y preciso, hasta en los detalles más ínfimos (sólo exagerados en su escala). En las cercanías de Devinière, sobre la margen izquierda del Nègron, existe todavía hoy la «pradera» de la Saulsaye que

sirvió de marco a los «diálogos de los buenos borrachos», y en la cual nacería Gargantúa, el 4 de febrero, durante la fiesta carnavalesca de la matanza de reses. Abel Lefranc supone con razón que ésta fue la fecha y el lugar de nacimiento de Rabelais.

Asimismo, toda la topografía de la guerra picrocholina era real y precisa: Seuilly, Lerné, el camino que los une y donde tuvo lugar la riña entre panaderos y viñeros, y el valle del Nègron donde se desarrollaron las operaciones militares en torno de la Devinière, en un espacio muy estrecho, delimitado en partes distintas por Lené, La Roche-Clermault, Vaugaudry y La Vauguyon; todo ello está perfectamente denominado y mencionado y permite hacerse una idea clara y precisa de todas las operaciones militares. El cerco de la abadía, que defendía el hermano Juan de los Entommeures, existe todavía, así como una parte de la antigua muralla que conoció Rabelais.

Por otra parte, un hecho real sirvió de base a la guerra picrocholina. Rabelais se sirvió de un conflicto verdadero, que se desarrolló en su país natal y en el que tomaron parte, por un lado la familia de Rabelais, y por el otro, Gaucher de Sainte-Marthe, señor de Lerné, propietario de pesquerías sobre el Loire que perturbaban la navegación. Esto da lugar a un conflicto, luego a un proceso con las comunidades ribereñas, que tenían intereses en la navegación fluvial. Este proceso, muy largo, se interrumpe por períodos para comenzar otra vez. Se hace especialmente crítico en otoño de 1532, fecha en que Rabelais había venido a visitar a su padre, en la Devinière, durante las vendimias. Este, el abogado Antoine Rabelais, había sido durante algún tiempo amigo del señor Gaucher de Sainte-Marthe, y se había ocupado incluso de sus asuntos, pero cuando entró en conflicto con las comunidades, se había alejado de su lado. Fue el abogado

Gallet, pariente y amigo cercano del padre de Rabelais, el encargado de defender los intereses comunales. Así, durante su estancia estival en la Devinière, Francois Rabelais se encuentra ubicado en el centro de los acontecimientos y toma incluso parte en ellos.

La guerra picrocholina rebosa de alusiones a este conflicto. Algunos nombres son reales. Así, Gallet, que aparece como el parlamentario de Grandgousier, en defensa de su causa; hemos visto que el verdadero Gallet se había ocupado realmente de los asuntos de las comunidades contra Gaucher de Sainte-Marthe. Gran bastonero de la cofradía de los panaderos, apaleado a muerte y responsable del desencadenamiento de las hostilidades, lleva en el libro el nombre de Marquet. Pues bien, ocurre que Marquet era el nombre del yerno de Saint-Marthe. En el capítulo XLVII Rabelais enumera los nombres de treinta y dos propietarios feudales (una de las enumeraciones nominales más largas, propias al escritor) que constituían «la antigua confederación», y que ofrecían su ayuda a Grandgousier.

Ninguno de estos nombres es imaginario. Todos los nombres de villas, ciudades, burgos y villorrios, situados en las márgenes del Loire y del Vienne o en los alrededores, tenían directamente interés en que la navegación comercial pudiera efectuarse. Habían, en efecto, concluido una alianza contra el señor de Sainte-Marthe. Es muy posible que la batalla entre los panaderos de Lerne y los viñaderos de Seuilly haya tenido lugar efectivamente. Abel Lefranc señala que una vieja rivalidad opone todavía hoy a los dos pueblos, recuerdo confuso de una antigua enemistad.

De este modo, los episodios centrales de *Gargantúa* se desarrollan en la realidad, *en el mundo íntimamente visto y conocido de la casa familiar y de sus alrededores inmediatos*. Su topografía es restituida con los detalles más

ínfimos y una excepcional precisión. Todo en este mundo —desde los objetos hasta los personajes— tiene un carácter *individual, nominal*, perfectamente concreto. Incluso algunos acontecimientos tan fantásticos como, por ejemplo, la historia de los peregrinos comidos con la ensalada e inundados de orina, tiene lugar en el patio y el jardín de la granja de la Devinière, designados con toda la precisión topográfica de rigor (lugares conservados casi sin cambios hasta nuestros días).

Todos los otros episodios, los de este libro como los de los dos libros siguientes, tienen el mismo carácter. Los estudios rabelesianos han sabido descubrir detrás de la mayoría de ellos los lugares, personajes y acontecimientos reales. Así, numerosos personajes del *Tercer Libro* han sido identificados: Hert Tripa es Cornelio Agripa de Nettesheim; el teólogo Hippothadée, Lefévre de Etaples; el poeta Raminagrobis, Jean Lemaire; el doctor Rondibilis, el médico Rondelet, etc. La villa de Panzoust (episodio de la sibila de Panzoust) ha existido realmente; todavía se muestra hoy la gruta y la roca donde, según la leyenda, vivía la pitonisa.

Lo mismo puede decirse del *Cuarto Libro*, si bien esta vez los especialistas no disponen todavía de materiales tan ricos y preciosos como para los primeros libros. Limitémonos a un solo ejemplo: la historia de la mala pasada del maestro Francois Villon. La acción de esta «farsa trágica» se desarrolla en Saínt-Maixent (en la provincia de Poitou que Rabelais conocía tan bien). En los alrededores de esta pequeña ciudad se ha conservado, desde la época de Rabelais, la cruz que bordea el camino y a la que él alude diciendo que el cerebro de Tappecoue cayó «cerca de la cruz Osannière». Es posible que, además de las fuentes librescas, esta historia haya sido inspirada por algún relato local, ya que una de las parroquias más cercanas a Saint-

Maixent lleva todavía el nombre de «parroquia del monje muerto».

Limitémonos a estos ejemplos, que aclaran suficientemente un aspecto importante de las imágenes rabelesianas: su vínculo con la realidad efectiva, directamente próxima al autor. El objeto inmediato de la descripción, el primer plano de todas las imágenes, es *el mundo de los lugares familiares habitados, de las personas vivas y conocidas, de los objetos vistos y palpados*.

En este mundo inmediato, todo es individual y único, histórico. El rol de lo general y del nombre común es mínimo: cada objeto quiere, por así decirlo, ser llamado con un *nombre propio*. Es característico advertir que, incluso en las comparaciones y confrontaciones, Rabelais se esfuerza siempre en citar objetos y hechos individuales, únicos en la historia. Cuando por ejemplo, en el curso del banquete que sigue a los caballeros asados, Pantagruel dice que sería bueno enganchar campanas bajo las mandíbulas masticadoras, y no se limita a hablar de campanas en general, sino que las cita: *las campanas de los campanarios de Poitiers, Tours y Cambrai*.

Otro ejemplo, en el capítulo LXIV del *Cuarto Libro*, es esta comparación:

> «El hermano Juan, con ayuda de los mayordomos, de los camareros, panaderos, escanciadores, escuderos, trinchadores, sirvientes y barrenderos, trajo cuatro impresionantes pasteles de jamón, tan enormes que me recordaron *los cuatro bastiones de Turín*[329]».

Se podría citar una infinidad de ejemplos de este género. Siempre, las imágenes de Rabelais tienden hacia los *objetos personalmente vistos e históricamente únicos* (una variedad

de este fenómeno es su propensión particular, compartida, además, por toda su época, por las curiosidades, rarezas, monstruosidades).

Es típico advertir que la mayoría de los objetos aquí mencionados aún son visibles hoy en día: se puede visitar la «residencia real» de Grandgousier y su espacio doméstico, símbolo de la política pacífica, la abadía de la finca del hermano Juan; incluso la cabeza de piedra de Godofredo el del Gran Diente, la mesa de piedra de los banquetes estudiantiles de Poitiers, la cruz de Saint-Maixent, cerca de la cual se expandió el cerebro de Tappecoue.

No obstante, la realidad contemporánea reflejada por Rabelais no se limita a este mundo inmediato (más exactamente a este micromundo) de los lugares habitados, de las cosas vistas y de las personas conocidas. Este no es sino el plano de imágenes más próximas a él (a su persona, a su vida, a su mirada). Detrás se abre un segundo plano, más amplio y de mayor importancia histórica, que se proyecta en esta realidad contemporánea, aunque se desarrolla a otra escala.

Volvamos a la guerra picrocholina. En la base de estas imágenes reside, lo hemos dicho, un conflicto *provincial*, casi *familiar*, que opone a las comunidades ribereñas del Loire a Saint-Marthe, vecino de Antonie Rabelais. Su campo es el *estrecho espacio de los alrededores inmediatos de Devinière*. Este es el *primer plano inmediato de las imágenes de la guerra picrocholina, que ha recorrido Rabelais, que es familiar a su mirada, ha sido palpado por sus manos y está ligado a sus parientes y amigos*.

Sin embargo, los contemporáneos y descendientes inmediatos del escritor no reconocían en la persona de Picrochole a Gaucher de Saint-Marthe, sino a Carlos V y, en parte, también a los otros *soberanos agresores* de la época: Luis Sforza o Fernando de Aragón. Y tenían razón. Toda la

obra de Rabelais guarda una estrecha vinculación con los acontecimientos y problemas políticos de su época. Los tres primeros libros (sobre todo *Gargantúa* y el *Tercer Libro*) están ligados *a la larga lucha entre Francia y Carlos V*. La guerra picrocholina es, particularmente, un *eco directo* de ella.

Así, por ejemplo, la extraordinaria escena del consejo de guerra de Picrochole contiene un elemento de sátira directa de la política de conquista practicada por Carlos V. Esta escena es la respuesta de Rabelais a la escena idéntica de la *Utopía* de Tomás Moro, que atribuye a Francisco I ciertas pretensiones de hegemonía mundial y de agresión. Rabelais dirigió estas acusaciones contra Carlos V. La fuente del discurso de Ulrich Gallet, que acusa a Picrochole de agresión y defiende la política pacifista de Grandgousier, fue el discurso análogo sobre las causas de la guerra entre Francia y Carlos V, que Guillaume de Bellay (futuro protector y amigo de Rabelais) dirigió a los príncipes alemanes.

En la época de Rabelais, *el problema de la determinación del agresor* se planteaba de un modo bastante agudo y, sobre todo, bajo un aspecto perfectamente concreto, como consecuencia de las guerras entre Carlos V y Francisco I. Diversos autores, pertenecientes al círculo de los hermanos du Bellay —del que también formaba parte Rabelais— le dedicaron una serie de obras anónimas.

Las imágenes de la guerra picrocholina constituyen un *eco viviente del tema política de actualidad del agresor*. Rabelais aportó su propia solución al problema, creando, en la figura de Picrochole y de sus consejeros, el tipo inmortal del político militar agresor. Es absolutamente cierto que le prestó algunos rasgos de Carlos V. Este vínculo con los problemas políticos de la época instaura *el segundo plano: el de la actualidad política*.

Sin embargo, en los siglos XV y XVI, el problema de la guerra y de la paz se planteaba dentro de una perspectiva más vasta y fundamental que aquélla, *más parcial*, del agresor en tal o cual conflicto militar. Se trata del *derecho de principio* que tienen los soberanos y los pueblos para hacer la guerra, de la *distinción entre guerras justas y guerras injustas*. Se examinaban asimismo los problemas relacionados con la organización del mundo en su conjunto. Baste nombrar a Tomás Moro y a Erasmo.

Las imágenes de la guerra picrocholina se hallan íntimamente ligadas a los problemas políticos de la época, a los más amplios y que tienen valor de principio. Su segundo plano se ve de esta manera ampliado y profundizado.

Desde luego, el segundo plano de imágenes es también, en su totalidad, un plano *concreto, individual e histórico*. No existen allí *generalización ni tipificación abstractas*; se trata de la *individualización estructurada a escalas históricas y de sentido más amplio*. De la personalidad eclipsada accedemos al *gran tipo universal* (y no a un tipo abstracto); la estructura de lo pequeño se repite en lo grande.

Detrás del segundo plano surge la tercera —y última— dimensión de las imágenes de la guerra picrocholina; el cuerpo grotesco de los gigantes, las imágenes de banquete, el cuerpo despedazado, las marejadas de orina, la transformación de la sangre en vino y de las batallas en festín, el destronamiento carnavalesco del rey Picrochole, etc., es decir: el plano carnavalesco y popular de la guerra.

Este tercer plano es también *individual y concreto*, pero *se trata de la individualidad más amplia, universal, que lo engloba todo*. Mientras que en las imágenes de la fiesta popular de este plano *se pone de manifiesto el sentido más profundo del proceso histórico que rebasa ampliamente las fronteras no sólo del período contemporáneo en el sentido más estricto del término, sino de toda la época de Rabelais*.

Ellas revelan *el punto de vista del pueblo* sobre la guerra y la paz, el agresor, el poder, el futuro. A la luz de este punto de vista popular, que se formó y mantuvo a lo largo de miles de años, nos es revelada *la jocosa relatividad*, tanto de los acontecimientos como de todos los problemas políticos de la época. En esta última, *las distinciones no se diluyen desde luego* entre lo que es justo e injusto, exacto y falso, progresista y reaccionario, *desde el punto de vista de la época en cuestión y del período contemporáneo inmediato*, sino que estas distinciones *pierden su carácter absoluto, su seriedad limitada y unilateral*.

El universalismo de la fiesta popular impregna todas las imágenes de Rabelais, interpreta y refiere a este último *todo* cada uno de los detalles, cada uno de los hechos menudos. Todas las cosas y detalles topográficos conocidos, vistos, individuales y únicos que colman el primer plano de las imágenes, son referidos a *la totalidad del mundo, grande, individual, bicorporal y en estado de evolución, que se revela en el diluvio* de alabanzas y de injurias. En estas condiciones resulta imposible hablar de dispersión naturalista de la realidad, *o de espíritu tendencioso y abstracto*.

Nos hemos referido a las imágenes de la guerra picrocholina; de hecho, todas las imágenes de Rabelais presentan un segundo plano, ampliado, de la realidad. Todas se hallan vinculadas a diversos acontecimientos políticos y a los problemas de la época.

Rabelais estaba perfectamente informado de todos los problemas propios de la alta política de su tiempo. El año 1532 marca el comienzo de sus estrechas relaciones con los hermanos du Bellay, que se hallaban, ambos, inmersos en el seno de la vida política. Bajo el reinado de Francisco I, el cardenal Jean du Bellay dirigía la oficina de propaganda diplomática y literaria a la que, en aquel momento, se

acordaba una importancia excepcional. Numerosos panfletos aparecidos en Alemania, los Países Bajos, Italia y, naturalmente, en Francia, habían sido escritos o inspirados por los hermanos du Bellay, que tenían sus agentes diplomáticos y literarios en todos los países.

Por estar íntimamente unido a ellos, Rabelais pudo conocer la gran política en forma directa e inmediata, por así decirlo. Fue testigo directo de su elaboración. Es incluso probable que fuese iniciado en muchos de los proyectos y planes secretos del poder real, realizados por los hermanos du Bellay. Acompañó a Juan en tres viajes a Italia, cuando éste fue a cumplir misiones diplomáticas de suma importancia en la corte papal. Estuvo al lado de Guillaume durante la ocupación francesa del Piamonte. Asistió, como miembro del séquito real, a la entrevista histórica que Francisco I y Carlos V sostuvieron en Aiguesmortes. Así pues, fue testigo presencial de una serie de actos políticos trascendentales de la época, que se desarrollaron literalmente bajo sus ojos.

A partir de *Gargantúa* (el segundo libro en el orden cronológico), los problemas de la actualidad política desempeñan un rol esencial. Al lado de temas directamente políticos, los tres últimos libros están llenos de alusiones, más o menos claras para nosotros, a los distintos acontecimientos políticos y a los diversos hombres de Estado de la época.

Examinemos los principales temas del *Tercero* y *Cuarto Libros*.

Ya hemos dicho que la imagen central del prólogo del *Tercer Libro*, la defensa de Corinto, refleja las medidas defensivas que Francia, y París en particular, adoptaron por entonces, al producirse un deterioro en las relaciones con el Emperador. Estas medidas fueron puestas en práctica por Jean du Bellay, virtualmente bajo los ojos de Rabelais. Los

primeros capítulos del *Tercer Libro*, consagrados a la política sabia y humana de *Pantagruel* en las tierras conquistadas al rey Anarcos, constituyen una celebración casi directa de la política de Guillaume du Bellay en Piamonte. Durante la ocupación de esta provincia, Rabelais estuvo vinculado a la persona de Guillaume du Bellay en calidad de secretario y hombre de confianza, de modo que bien pudo haber sido testigo directo de todas las medidas tomadas por su protector.

Guillaume du Bellay, señor de Langey, era uno de los hombres más notables de su tiempo. Aparentemente, fue el único de sus contemporáneos a quien el exigente Rabelais, víctima de su implacable lucidez, no pudo negar su estima. La figura del señor de Langey le impresionó vivamente, dejando una profunda huella en su obra.

Rabelais estuvo estrechamente vinculado a Guillaume du Bellay durante la última etapa de su actividad política; lo asistió en sus últimos momentos, embalsamó su cuerpo y lo acompañó hasta su última morada. Evoca los instantes postreros del señor de Langey en el *Cuarto Libro*.

La política desarrollada por Guillaume du Bellay en Piamonte había contado con la profunda simpatía de Rabelais. Du Bellay hizo esfuerzos tendientes a ganarse los favores de la población en las regiones ocupadas; quería levantar la economía piamontesa, por lo que prohibió al ejército que oprimiera a la población, sometiéndolo a una disciplina rigurosa. Más aún, du Bellay envió al Piamonte un inmenso cargamento de trigo y lo repartió entre sus habitantes, operación en la que gastó casi toda su fortuna personal[330] y que era, en aquella época, algo totalmente inédito e inaudito en los métodos de ocupación militar. El primer capítulo del *Libro Tercero* ilustra la política piamontesa del señor de Langey. Su motivo fundamental es la fecundidad y la abundancia de todo el pueblo. Comienza

con la fecundidad de los Utopistas (súbditos de Pantagruel), celebrando luego la política de ocupación de du Bellay (o de Pantagruel, en este caso):

> «Advertiréis, pues, Bebedores, que la manera de mantener y conservar las regiones recientemente conquistadas no es (como han creído en forma errónea ciertos espíritus tiránicos que obran en su perjuicio y deshonor) ya que ordenen saquear a los pueblos, forzándolos, aplastándolos, arruinándolos, infligiéndoles malos tratos y gobernándolos con varas de hierro, en pocas palabras: comiendo y devorando a los habitantes tal como hacía aquel que Homero llama el rey inicuo Demovoro, es decir, comedor de gentes. A este respecto, no pienso presentar ejemplos de la historia antigua y me limitaré a recordaros todo lo que han visto vuestros padres y vosotros mismos, si no sois demasiado jóvenes. Es preciso amamantarlos, mecerlos y contentarlos como a niños recién nacidos. Como a los árboles recién plantados hay que sostenerlos, asegurarlos y defenderlos contra todas las tormentas, injurias y calamidades. Preciso es mimarlos, cuidarlos y atenderlos como a personas que acaban de salir de una larga y peligrosa enfermedad[331]» (Lib. III, cap. I).

Vemos, pues, que toda la celebración de este método político está profundamente impregnada de la *concepción de la fiesta popular, según la cual el cuerpo humano nace, se alimenta, crece y se regenera. El crecimiento y la renovación son los motivos dominantes en la imagen del pueblo. El pueblo es el niño recién nacido*, alimentado con leche, *el árbol recién plantado y el organismo convaleciente que se regenera. El soberano del pueblo es la madre que le*

da el pecho, el jardinero, el médico que cura. El mal gobernante recibe, a su vez, un calificativo grotesco y corporal: es el «comedor de gentes», aquel que «devora» a los pueblos.

Estas imágenes puramente rabelesianas y, al mismo tiempo, carnavalescas del pueblo y del soberano, amplían y dan singular profundidad a un problema de gran actualidad política: el de la ocupación piamontesa.

A través de ellas, este elemento participa en el gran conjunto del mundo que crece y se renueva.

Como ya dijimos, el señor de Langey ha dejado una profunda huella en el *Tercero* y *Cuarto Libros*. La memoria de su figura y de sus últimos instantes desempeña un papel esencial en los capítulos del *Cuarto Libro* consagrados a la muerte de los héroes y que, por su tono *casi enteramente serio*, contrastan vivamente con el resto de la obra. El fondo, tomado de Plutarco, se asocia a las imágenes de la poesía heroica celta del ciclo de las peregrinaciones en los países de la muerte del Noroeste (especialmente del ciclo del *Viaje de San Brendan*). Todos los capítulos que relatan la muerte del héroe constituyen una especie de *réquiem por el señor de Langey*.

Más aún, este último inspiró la figura del héroe de los *Libros Tercero* y *Cuarto*, es decir, Pantagruel, quien deja de parecerse al diablillo del misterio que modifica a los humanos, al héroe de las alegres mascaradas, y se convierte, en gran medida, en la encarnación ideal del sabio y del soberano. Examinemos su retrato en el *Tercer Libro*:

«Yo os he dicho una y mil veces que era el mejor pequeño y gran hombrecillo que jamás ciñera espada. Tomaba todo en el mejor sentido e interpretaba cualquier acto en la forma más conveniente. Nunca se atormentaba ni se escandalizaba por nada. Ni en el caso de que se hubiese visto excluido del divino reino de lo razonable, se habría

entristecido ni alterado sobremanera, pues todos los bienes que el cielo cubre y que la tierra contiene en sus cuatro dimensiones de altura, profundidad, longitud y latitud, no son dignos de alterar nuestros afectos ni turbar nuestros sentimientos y nuestros espíritus[332]» (Lib. III, cap. II).

Los rasgos carnavalescos y míticos del personaje están atenuados. El mismo se torna más humano y heroico a la vez que va tomando cierto carácter abstracto, laudatorio y retórico. Este cambio se produjo, según parece, bajo el influjo de las impresiones dejadas por el señor de Langey, cuya figura intentó perennizar Rabelais en su *Pantagruel*[333].

Sin embargo, no sería oportuno llevar la exageración al punto de identificar a Pantagruel con el señor de Langey: éste nunca fue más que uno de los elementos del personaje, cuyos rasgos fundamentales habían sido extraídos del folklore y eran, por consiguiente, más amplios y profundos que la celebración retórica del señor de Langey.

El *Cuarto Libro* abunda en alusiones relativas a sucesos políticos contemporáneos y a diversos problemas de actualidad. Ya hemos visto que el itinerario mismo del viaje de Pantagruel asocia el antiguo camino de los celtas, que llevaba al país utópico de la muerte y la resurrección, a los viajes de colonización efectuados en la época y al itinerario de Jacques Cartier.

Mientras Rabelais se hallaba escribiendo el *Cuarto Libro*, la lucha de Francia contra las reivindicaciones del Papa se encaminaba hacia su punto álgido. Este hecho habría de reflejarse en el capítulo sobre las decretales. Por aquella época, éstas se habían convertido prácticamente en documentos oficiales, correspondiendo a la política galicana del poder real; pero cuando el libro apareció, el conflicto con el Papa se hallaba casi allanado. Desde esta perspectiva, la

toma de posición publicista de Rabelais llegaba con cierto retraso.

Encontramos nuevas alusiones a sucesos políticos de actualidad en ciertos episodios importantes del *Cuarto Libro*, como el de la guerra de las Morcillas (lucha de los calvinistas ginebrinos) y el de la tempestad (Concilio de Trento).

Limitémonos a estudiar los hechos mencionados, que bastan para indicar hasta qué punto la actualidad política, con su secuela de acontecimientos, tareas y problemas, se hallaba reflejada en la obra de Rabelais. Su libro constituye una especie de «vistazo general»: hasta tal punto conservaba actualidad y estaba «al día». Al mismo tiempo, los problemas que trata son infinitamente más amplios y profundos que cualquier «vistazo general», toda vez que rebasan ampliamente los límites del período contemporáneo inmediato y hasta de cualquier época concreta.

En medio de las luchas que entablaban entre sí las fuerzas de su tiempo, Rabelais *ocupaba las posiciones de avanzada y más progresistas*. Para él, el poder real era la encarnación del *principio nuevo*, al que pertenecía el futuro histórico inmediato, es decir, el principio del *Estado nacional*. Por eso experimentaba idéntica aversión ante las pretensiones del Papado y las del Imperio, tendientes a acceder a un poder supremo supranacional. En las pretensiones del Papa y del Emperador veía el pasado agonizante de los siglos góticos, mientras que, en su opinión, *el Estado nacional era el nuevo y flamante principio de la vida histórica y estatal del pueblo*. Tal era su posición *directa*, a la vez que *perfectamente sincera*.

Su postura en los campos científico y cultural era igualmente directa, franca y sincera: era un partidario declarado de la instrucción humanista y de sus novedosos métodos y apreciaciones. En el campo de la medicina,

exigía el retorno a las fuentes verdaderas de la medicina antigua: Hipócrates y Galeno, y se negaba a aceptar los principios de la medicina árabe, que pervertía las tradiciones antiguas. En el campo del Derecho, reclamaba asimismo el retorno a las fuentes antiguas del Derecho romano, no alteradas por las interpretaciones bárbaras de los ignorantes exégetas de la Edad Media. En arte militar, en todos los campos de la técnica, en problemas relacionados con la educación, la arquitectura, la cultura física, la vestimenta, la vida cotidiana y las costumbres se reveló un ferviente partidario de todas las innovaciones de vanguardia, de todo aquello que afluía de Italia con un ímpetu poderoso e irresistible. En todos los campos que han dejado trazas en su obra (una obra realmente enciclopédica), fue el *hombre de vanguardia de su tiempo*. Poseía un excepcional sentido para captar lo nuevo, no solamente la innovación y la moda, sino la novedad esencial, que *surgía* efectivamente de *la muerte de lo antiguo* y a la que en verdad pertenecía el *futuro*. Su aptitud para sentir, elegir y evidenciar esta novedad esencial, *naciente*, se hallaba particularmente desarrollada.

Rabelais expresó en forma directa y sin equívoco las posiciones vanguardistas que postulaba en los campos de la política, cultura, ciencia y vida cotidiana, en diferentes pasajes de su libro y en episodios como, por ejemplo, la educación a Gargantúa, la abadía de Thèléme, la carta de Gargantúa a Pantagruel, las reflexiones de Pantagruel sobre los exégetas medievales del Derecho romano, la conversación de Grandgousier con los peregrinos, el elogio de la política de ocupación de Pantagruel, etc. En cierta medida, todos estos episodios tienen un carácter retórico; el lenguaje libresco y el estilo oficial de la época predominan en ellos. Escuchamos allí *palabras directas*, y casi totalmente *serias*. Estas palabras nuevas, vanguardistas,

constituyen el *último grito de la época* y son, al mismo tiempo, las palabras *realmente sinceras* del autor.

Si en su obra no hubiesen coexistido otros episodios, otras palabras, otra lengua y otro estilo, Rabelais hubiera sido, de todos modos, uno de los humanistas de vanguardia de su tiempo, aunque un humanista *ordinario* (por más que fuese de primera magnitud), uno en el estilo de Guillaume Budé. No hubiera sido el Rabelais genial y único que conocemos.

El último grito de la *época*, afirmado de manera *seria y sincera*, no hubiera sido el último grito *del propio Rabelais*. Por más progresista que fuese, era consciente del límite de sus ideas y, aunque hubiese formulado seriamente el último grito de la época, conocía también el límite de esta seriedad. El verdadero *último grito de Rabelais es la palabra popular festiva, libre y plenamente lúcida*, que no se deja comprar por la *dosis limitada* de espíritu progresista y de verdad *accesibles en dicha época*.

Numerosas y muy lejanas perspectivas futuras se abrían a esta palabra popular festiva, incluso si los contornos positivos seguían siendo utópicos e imprecisos. Todo *carácter determinado y acabado*, accesible a la época, era en cierta medida *cómico*, pues, al final de cuentas, era *limitado*. La risa era festiva, pues toda *determinación* limitada (y por lo tanto todo *acabamiento*) daba origen, al morir y descomponerse, a una serie de *nuevas posibilidades*.

Por esta razón no debemos buscar el último grito de Rabelais en los episodios enumerados, directos e imbuidos de retórica, en que las palabras presentan virtualmente una orientación y sentido únicos, casi enteramente serios, sino más bien en el elemento metafórico de la fiesta popular en que también se hallan inmersos estos episodios (toda vez que no son definitivamente unilaterales y limitativamente

serios). Por más seriedad que empleara Rabelais en estos episodios y en sus declaraciones directas y unívocas, abre siempre una *brecha festiva* hacia un *futuro más lejano*, que habrá de *ridiculizar* el carácter progresivo *relativo* y la verdad *relativa*, accesibles en su época y en el futuro *inmediato y visible*. De allí que Rabelais *no diga nunca todo lo que tiene que decir en sus declaraciones directas*. No se trata, desde luego, de la ironía romántica, sino de la amplitud y experiencia populares, que le fueron legadas junto con todo el sistema de formas e imágenes cómicas de la fiesta popular.

De este modo, la realidad de la época, que se refleja en forma tan amplia y plena en la obra de Rabelais, es iluminada por las imágenes de la fiesta popular. A la luz de éstas, hasta las mejores perspectivas parecen, en suma, limitadas y alejadas de los ideales y esperanzas populares encarnados en las imágenes de la fiesta popular. Pero, consecuentemente, la realidad contemporánea no perdió nada de su carácter concreto, de su vitalidad. Por el contrario, *a la luz particularmente lúcida* de las imágenes de la fiesta popular, todos los acontecimientos y cosas que integran la realidad adquieren *un relieve, una plenitud, una materialidad* y una individualidad particulares. *Han logrado liberarse de todos los vínculos impuestos por sentidos estrechos y dogmáticos*. Se han revelado en una atmósfera de perfecta libertad, que es lo que suscitó la riqueza y diversidad excepcionales de las cosas y sucesos englobados en la obra de Rabelais.

Esta, como todas las grandes obras de la época, es profundamente enciclopédica. No existe rama del conocimiento y de la vida práctica que no esté representado en ella, incluyendo todos sus detalles especializados, por añadidura. Los modernos estudios rabelesianos —entre los que destaca de manera especial la labor de Lazare Sainéan

— han mostrado la competencia, excepcional y sorprendente, de Rabelais en todos los campos que abordara. Como corolario a una serie de estudios especiales, podemos considerar como un hecho seguro la información vasta e irreprochable de nuestro autor, no solamente en medicina y en otras ciencias naturales, sino también en jurisprudencia, arquitectura, artes militares, navegación, gastronomía, y en especialidades como la cetrería, los juegos y ejercicios deportivos, numismática, etc.

La nomenclatura y el léxico de estas múltiples ramas del saber y de la práctica nos sorprenden no sólo por su riqueza y plenitud, sino también por el prodigioso manejo de los matices más sutiles del lenguaje técnico, que sólo son asequibles al especialista. Cualquiera que sea el término o la expresión del lenguaje profesional que Rabelais emplea, lo hace con la fidelidad y precisión propias del maestro y no del diletante. A mediados del siglo pasado, Jalles, especialista en asuntos marítimos, expresó serias dudas en cuanto a la exactitud y competencia con que Rabelais manejó su rico vocabulario marítimo. Lazare Sainéan ha demostrado que aquellas dudas eran tan injustas como infundadas: la competencia de Rabelais en el uso de términos marítimos es absolutamente seria y ha sido demostrada.

Los conocimientos enciclopédicos de Rabelais y la excepcional riqueza de su mundo presentan una notable particularidad, que no ha sido apreciada en sus auténticas dimensiones por los investigadores: el elemento dominante en ellos es, de hecho, todo aquello que lleva la marca de lo *reciente, fresco y fundamental*. Su enciclopedia es la del mundo *nuevo*: es algo concreto y material; y muchos de sus datos surgían por vez primera en el horizonte de los contemporáneos, adquiriendo un nombre por primera vez o

renovando el anterior en virtud de alguna significación inédita. El mundo de las cosas y el de las palabras (de la lengua), conocieron por entonces un enriquecimiento y una ampliación realmente prodigiosos, una renovación sustancial, acompañada de reagrupaciones claras y originales.

Todos conocemos el inmenso y variado número de cosas nuevas que penetraron por vez primera en el horizonte de la humanidad durante aquella época. Cierto es que, a Francia, estas novedades llegaron con cierto retraso, aunque irrumpieron de lleno y poderosamente. Procedentes de Italia desde el inicio de las guerras, no cesaron de intensificarse y afluir en cantidades cada vez mayores. La vida de Rabelais coincidió precisamente con la etapa en que dicha afluencia se hizo más vasta e irresistible. Como los estrechos contactos con Italia habían empezado por un contacto entre los dos ejércitos, las primeras innovaciones se produjeron en el campo del arte y la técnica militares, luego en el de la navegación marítima, de la arquitectura y, sólo años más tarde, en los demás sectores: industria, comercio, vida cotidiana y arte.

Junto con las nuevas cosas hizo su aparición un nuevo vocabulario: la lengua fue inundada por italianismos, helenismos, latinismos y neologismos de todo tipo. Es preciso señalar que no se trataba simplemente del surgimiento de cosas nuevas, sino que éstas, a su vez, tenían el poder de *renovar en torno suyo las cosas antiguas, dándoles una nueva forma*; las obligaban a adaptarse a ellas, como sucede, por ejemplo, en todos los descubrimientos e inventos en el campo de la técnica.

Rabelais poseía un amor y una sensibilidad excepcionales frente a esta novedad *fundamental* de las cosas y los nombres. No solamente no permanecía a la zaga en relación con su época, sino que, a menudo, la adelantaba

en muchos aspectos. Su nomenclatura refleja (al lado de ciertos arcaísmos) la técnica militar ultramoderna, especialmente rica en el campo de la ingeniería. Numerosos vocablos fueron consignados por primera vez en las páginas de sus libros.

La terminología arquitectural se hallaba, también, muy a la moda. Este sector ocupa una parte sumamente importante en la obra rabelesiana. Su léxico está lleno de términos nuevos y *renovadores*, que Rabelais fue uno de los primeros en utilizar. Tal, por ejemplo, el de «simetría», que aparece prácticamente por vez primera en sus páginas. Otras palabras, como «peristilo», «pórtico», «arquitrabe» y «friso», revisten asimismo un carácter absolutamente novedoso, de cosas vistas y nombradas por vez primera. Todos estos términos y las cosas por ellos designadas no son simplemente nuevos en cuanto fenómenos separados y aislados: poseen, además, la fuerza necesaria para renovar y transformar todas las ideas arquitectónicas de la época.

En la terminología relativa a todos los otros campos del conocimiento y de la práctica, volvemos a encontrar el mismo rol primordial de las palabras y cosas nuevas y renovadoras. Esta nomenclatura abunda, sin embargo, en palabras antiguas, e incluso en arcaísmos. Si Rabelais buscaba la plenitud y la diversidad en todo orden de cosas, siempre acentuó el valor de lo nuevo, utilizando constantemente su fuerza renovadora y contagiosa.

A continuación, examinaremos un fenómeno de suma importancia para la vida estilística en la obra de Rabelais.

Nuestro autor extrajo de diversas *fuentes orales* un considerable número de los elementos de su lengua: se trata en este caso de *palabra vírgenes* que, surgidas por primera vez de las profundidades de la vida popular, del elemento de la lengua hablada, pasaron a integrar el sistema del lenguaje *escrito e impreso*. Los vocabularios de

casi todas las ramas de la ciencia provienen, en su mayor parte, del lenguaje oral y participaron entonces, por *vez primera*, en un *contexto libresco, en un pensamiento libresco sistematizado, en una entonación escrita de carácter libresco, en una construcción sintáctica escrita de orden libresco*. En la época de Rabelais, la ciencia recién empezaba, a costa de grandiosos esfuerzos, a conquistar el derecho de hablar y escribir en la lengua nacional, llamada vulgar, que no era reconocida por la Iglesia ni por las universidades y demás centros de enseñanza. Al lado de Calvino, Rabelais fue el creador de la prosa literaria francesa. Él mismo habría de apoyarse en el elemento oral del lenguaje, utilizando sus riquezas verbales, al abordar todas las esferas del conocimiento y de la práctica (a veces acentuando unas, a expensas de las otras). Las palabras surgidas de esta fuente se hallan en un estado de *frescura perfecta, aún no pulidas por el contexto escrito y libresco*.

Tomemos, por ejemplo, la nomenclatura de los peces, que es bastante respetable, pues sólo en el capítulo V del *Cuarto Libro* (ofrendas de los Castrólatas) nos ofrece más de sesenta nombres. Hallamos allí nombres de peces de río, del Mediterráneo y del océano. ¿De dónde sacó el autor este vastísimo vocabulario? No de fuentes librescas, naturalmente. Los estudios ictiológicos del siglo XVI, obra de los fundadores de esta ciencia, los científicos franceses Guillaume Rondelet y Pierre Belon, aparecieron recién en 1553-1554, es decir, después de la muerte de Rabelais. Tan sólo la lengua oral pudo servirle, pues, de fuente informativa. Había aprendido en Bretaña y en Normandía, en Saint-Malo, Dieppe o El Havre, los nombres de los peces del océano, al escuchar a los pescadores de la región que le indicaron las denominaciones locales y provinciales utilizadas en su enumeración. A su vez, los pescadores marselleses le proporcionaron los nombres de los peces del

Mediterráneo. Se trata de peces totalmente frescos, tan frescos como aquellos que colmaban las canastas de los pescadores y que Rabelais solía examinar probablemente, solicitándoles explicaciones. Hasta entonces, aquellos nombres jamás habían figurado en la lengua escrita y libresca, *ni habían sido tratados en un contexto generalizador y sistemático, abstracto y libresco*. Aún no habían competido con los nombres de peces extranjeros, sino sólo con los suyos: con los otros peces bretones, por ejemplo, con las groserías y juramentos bretones profundamente sentidos, con el cierzo y el bramido de las mareas bretonas. Todavía no eran exactamente nombres de peces, sino *sobrenombres o motes*, y en cierto modo, *nombres propios de peces locales*. No habrían de adoptar *el nivel de universalidad deseado o el carácter de sustantivos* sino en un contexto libresco, y por vez primera bajo la pluma de Rondelet y Belon, ya que, en las *enumeraciones-nominaciones* de Rabelais, se trataba aún de *semisustantivos propios*.

El problema no radica, claro está, en el hecho de que Rabelais conociera estos nombres a través de diversas fuentes orales. Radica en que los nombres de peces que él enumera *nunca habían figurado en un contexto libresco. Esto es lo que determinó su carácter propio en la conciencia verbal de Rabelais y de sus contemporáneos*. Aún no se trataba de nombres, sino más bien, como ya lo hemos indicado, de sobrenombres y motes compuestos en lengua vulgar. *Su aspecto abstracto y sistemático no estaba aún debidamente desarrollado*; todavía no se habían convertido en términos de ictiología, sino que eran simples sustantivos comunes y generales de la lengua literaria.

Los vocabularios de las otras ramas del conocimiento presentían, en mayor o menor grado, un carácter similar. Tal sucede, por ejemplo, con su nomenclatura médica. A decir

verdad, si bien emplea generosamente diversos neologismos, helenismos y latinismos, utiliza también con creces las fuentes orales de la lengua vulgar. Con frecuencia encontramos, al lado de neologismos cultos, su equivalente en lengua vulgar (por ejemplo, *épiglotte* y *gargamelle). Los nombres vulgares de las enfermedades* revisten particular interés. Aún predominan en ellos *el elemento del nombre propio* y, al mismo tiempo, el del *sobrenombre difamatorio*. Numerosos nombres de enfermedades se hallan directamente vinculados a nombres de santos que, por alguna razón misteriosa, eran considerados como sus curadores o, al contrario, como sus propagadores (por ejemplo, el mal de San Antonio o el mal de San Vito). Pero, de un modo general, todos los nombres de enfermedades empleados en lengua vulgar eran fácilmente *personificables*, es decir, interpretados como *nombres propios de seres vivos*. En la literatura de la época, encontramos ejemplos de enfermedades representadas bajo el aspecto de personajes, sobre todo la sífilis: «Dame Verolle» y la podagra: «La Goutte».

Los nombres de enfermedades desempeñan también un papel importante en los *juramentos* e *imprecaciones*, convirtiéndose a menudo en *sobrenombres injuriosos*: ya sea que se *envíe a alguien* el cólera, la peste y la infección, o que *se le trate* de cólera, peste o infección. Los nombres vulgares de los órganos genitales también se hallan prestos a compartir este rasgo distintivo. Así pues, en la nomenclatura médica de Rabelais existen numerosos sustantivos que no fueron suficientemente generalizados y pulidos por el lenguaje libresco para convertirse en nombres *neutros* de la lengua literaria y de la terminología científica.

De este modo, las palabras vírgenes de la lengua oral, que acceden por vez primera al sistema de la lengua literaria, se aproximan, bajo determinados ángulos, a los

nombres propios: se hallan *individualizadas* de manera particular, y el *elemento injurioso-laudatorio* aún predomina en ellas, acercándolas al *sobrenombre y al mote*. Sin embargo, no están aún suficientemente generalizadas para convertirse en simples sustantivos comunes de la lengua literaria. Además, estas cualidades son *contagiosas*: dentro de determinada organización del contexto, extienden su influencia sobre las otras palabras, actuando sobre el carácter general del lenguaje.

Abordamos aquí una particularidad esencial del estilo oral de Rabelais: no existe, bajo ciertos aspectos, aquella frontera bien delimitada entre los nombres propios y comunes a la que nos han acostumbrado la lengua literaria (nueva) y el estilo corrientes. Si bien las distinciones formales siguen teniendo vigencia, en el aspecto interno más importante, el límite que las separa se halla notablemente atenuado. Este debilitamiento de las fronteras entre nombres propios y nombres comunes es, además, *un fenómeno recíproco*. Tanto éstos como aquéllos apuntan hacia un *objetivo común único: el sobrenombre elogioso-injurioso*.

No podemos ahondar aquí este tema especial. Nos limitaremos, por lo tanto, a abordar sus líneas esenciales.

En Rabelais, la mayoría de los nombres propios revisten el carácter de sobrenombres. Este hecho concierne no sólo a aquellos que él mismo creara, sino también a aquellos que le legó la tradición. Tal es el caso, en primer término, de los nombres de sus héroes principales: Gargantúa, Grandgousier, Gargamelle y Pantagruel. Dos de ellos, Grandgousier y Gargamelle, tienen una etimología perfectamente precisa, *de la que eran conscientes tanto la tradición como Rabelais* (y, evidentemente, todos sus lectores).

Si un nombre posee un valor etimológico *determinado y consciente* que, además, *caracteriza al personaje que lo lleva*, deja de ser un nombre y se convierte en un *sobrenombre*. Este *nombre-apodo* depone su carácter *neutro*, pues su sentido incluirá siempre una *idea de apreciación* (positiva o negativa); es, en realidad, un *blasón*. Todos los *verdaderos* sobrenombres son *ambivalentes*, es decir, poseen un matiz *elogioso-injurioso*.

Grandgousier y Gargamelle pertenecen, evidentemente, a este género de nombres-apodos. En cuanto a Gargantúa, el problema se torna un poco más complicado. La etimología de este nombre no es nada precisa[334] y, aparentemente, Rabelais y sus contemporáneos no tenían una clara conciencia de ella. En casos de este tipo, Rabelais recurre a la etimologización artificial del nombre, a veces traída de los cabellos e intencionadamente inverosímil. Es lo que hace en el presente caso. Gargantúa nació profiriendo un grito feroz: «¡A beber! ¡A beber! ¡A beber!», a lo que Grandgousier replicó: «¡Qué grande que lo tienes!» (refiriéndose al gaznate). Es debido a esta primera palabra pronunciada por el padre, que dan al niño el nombre de Gargantúa. Esta etimología cómica anima, en efecto, el verdadero sentido de la palabra «gaznate».

Rabelais ofrece la misma etimología artificial (aunque en función de un principio diferente), en nombre de «Pantagruel», cuya verdadera etimología no era del todo conocida.

Estos cuatro nombres-apodos son ambivalentes. Los tres primeros significan «gaznate» (*gosier*), entendido no como un término anatómico neutro, sino como una *imagen elogiosa-injuriosa de la glotonería, de la absorción de alimentos, del banquete. Se trata de la misma boca abierta, la tumba, las entrañas, la absorción-nacimiento*. La etimología de Pantagruel tiene la misma significación, es

decir, ávida de todo, y revela el sentido ambivalente de su imagen tradicional. La ausencia de raíces en la lengua nacional debilita a todas luces la ambivalencia de este nombre[335].

Así pues, los nombres que Rabelais extrae de la tradición son, desde un comienzo, sobrenombres elogiosos-injuriosos, o bien adquieren el carácter de estos últimos mediante una etimologización artificial.

Los nombres creados por Rabelais tienen, también, este carácter de sobrenombres ambivalentes. Desde esta perspectiva, la enumeración de los sesenta y cuatro nombres de cocineros del *Cuarto Libro* es bastante significativa. Todos estos nombres-apodos son, precisamente, característicos de los *cocineros*. Se basan esencialmente en denominaciones de platos, pescados, ensaladas, legumbres, vajilla y utensilios de cocina. Por ejemplo, las sopas reciben distintas denominaciones: Bouillonsec, Potageanart, Soup-pimars, etc., así como la carne: Soufflemboyau, Cochonnet, etc.; y muchos otros sustantivos han sido formados a partir de «tocino».

Este pasaje constituye *un recetario de cocina y un banquete ruidoso bajo forma de nombres propios*. La otra parte de la enumeración contiene *sobrenombres de tipo injurioso*, formados en base a sustantivos que designan distintos *defectos físicos, monstruosidades, suciedades*, etc. Por la misma naturaleza de su estilo y sus imágenes, esta parte guarda una analogía perfecta con la *serie de groserías*, es decir por ejemplo, con el pasaje en que los pasteleros gratifican a los pastores.

Los nombres de los consejeros y guerreros de Picrochole tienen el carácter de sobrenombres injuriosos: Merdaille, Racquedenare, Trepelu, Tripet.

La formación de nombres propios en base al *tipo de las groserías constituye el procedimiento más usual*, tanto en la

obra de Rabelais como, en general, en la *comicidad popular*.

Los nombres elogiosos formados en base al griego poseen características particulares. Así por ejemplo, los guerreros de Grandgousier —en forma inversa a lo que sucede con los de Picrochele—, tienen nombres griegos elogiosos: Sibaste (el respetado), Tolmere (el audaz), Ithibol (el recto). Los nombres de diversos héroes como Pornócrates, Epistemón, Eustenes e incluso Panurgo (el que es capaz de hacer todo) forman parte de este tipo elogioso.

Desde un punto de vista formal, todos estos nombres griegos que guardan analogía con los sobrenombres tienen un carácter retórico y están despojados de toda verdadera ambivalencia. Son similares a las series disociadas y retorizadas de elogios e injurias de los pasajes oficiales de la obra.

La verdadera ambivalencia sólo es propia de los nombres-apodos elogiosos-injuriosos, cuyas raíces están enclavadas en la lengua nacional y el universo metafórico popular del cual ella misma ha surgido.

Nos limitaremos aquí a tratar los ejemplos ya examinados. Todos los nombres de Rabelais han sido, de un modo u otro, asimilados a *sobrenombres o apodos elogiosos-injuriosos*. Las únicas excepciones son los nombres de personajes históricos reales, aquellos de los amigos del autor (por ejemplo Tiraqueau) o los que, por su sonoridad, deban semejarse a éstos (por ejemplo, Rondibilis en lugar de Rondelet).

Los otros nombres propios manifiestan la misma tendencia a adquirir un sentido ambivalente, es decir elogioso-injurioso. Hemos visto ya que una serie de nombres geográficos recibieron un sentido corporal topográfico, por ejemplo: agujero de Gibraltar, botanas de Hércules, etc. En algunos casos, Rabelais recurre a la etimologización artificial cómica, como cuando explica el

origen de «París» y «Beauce», por ejemplo. Se dan allí, evidentemente, una serie de matices especiales, pero la línea esencial del sentido dado a los nombres y su transformación en sobrenombres elogiosos-injuriosos, permanecen inalterables.

Finalmente, la obra comprende una serie de capítulos que tratan, de manera especial y en un plano teórico, el tema de los nombres y apelaciones. Así por ejemplo, el *Tercer Libro* examina el problema de los orígenes de los nombres de las plantas; el *Libro Cuarto* desarrolla un juego puramente carnavalesco sobre los nombres dados a la isla Ennasin; en este caso hallamos nuevamente una larga reflexión sobre los nombres que guardan relación con los de los capitanes Riflandouille y Tailleboudin.

De este modo, los nombres propios se encaminan hacia el punto límite de los sobrenombres y apodos elogiosos-injuriosos. Pero, como ya tuvimos oportunidad de examinar, los sustantivos comunes siguen también el mismo camino. En el contexto de la creación rabelesiana, el factor de la *comunidad* se halla *atenuado*. Los nombres de animales, aves, peces, plantas, órganos, miembros y partes del cuerpo, de platos y bebidas, de utensilios de hogar y de cocina, de armas, de partes de vestimentas, etc., suenan casi como los *nombres-apodos de los personajes en el drama satírico original de las cosas y de los cuerpos*.

Cuando analizamos el episodio de los limpiaculos, pudimos observar el papel original de las cosas en cuanto personajes del drama cómico (el drama del cuerpo se combinaba con el de las cosas). Es preciso subrayar que numerosos nombres vulgares de hierbas, plantas y otras cosas, empleadas como limpiaculos, aún tenían un aspecto fresco y virgen en el contexto literario y libresco. El aspecto de la comunidad era muy débil: no se trataba aún de apelaciones, sino de nombres-apodos. Su rol imprevisto en

la serie de los limpiaculos contribuyó aún más a su individualización, pues ingresaron formando agrupaciones totalmente nuevas a esta serie original. Son liberados de los débiles lazos sistematizantes y generalizadores en los que hasta entonces habían figurado dentro del lenguaje. Se acentúa su particularidad de nombre individual. Además, en la serie injuriosa dinámica de los limpiaculos, su forma material e individual adquiere perfiles bien delimitados. Aquí, el nombre se transforma casi por completo en nombre-apodo, elemento característico de los personajes farsescos.

La *novedad* de la cosa y de su nombre, o la *renovación* de la cosa vieja gracias a un nuevo empleo *o la vecindad de elementos nuevos e inesperados, individualizan* la cosa en forma particular e intensifican en su nombre la idea de *propiedad*, acercándola al *nombre-apodo*.

La saturación general del contexto rabelesiano en cuanto a nombres propios (nombres geográficos y de personas), reviste una importancia particular para la individualización de los nombres. Ya hemos dicho que, para efectuar las comparaciones y confrontaciones, nuestro autor cita objetos únicos (compara por ejemplo los pasteles a los bastiones de la ciudad de Turín). Se esfuerza así por dar a cada cosa una definición histórica y topográfica.

Por último, la *destrucción paródica de los vínculos ideológicos y sentidos periclitados entre las cosas y los fenómenos*, e incluso de los vínculos lógicos elementales (alogismos de los despropósitos), reviste una importancia bastante particular. Las cosas y sus nombres se hallan *liberados de las trabas de la concepción agonizante del mundo*, son puestos en libertad y adquieren una individualidad libre y particular, mientras que sus nombres se aproximan a los *festivos nombres-apodos*. Las palabras vírgenes de la lengua popular hablada, aún indisciplinadas

con relación y selección léxicas, con sus *precisiones y sus limitaciones de sentidos* y de tonos, así como su jerarquía verbal, aportan la libertad e individualidad particulares del carnaval y, por tal motivo, se transforman fácilmente en nombres de personajes del drama carnavalesco de las cosas y del cuerpo.

Así pues, una de las particularidades básicas del estilo de Rabelais es que todos los nombres propios por un lado, y todos los sustantivos comunes, de cosas y fenómenos, por otro lado, se dirigen hacia su punto límite y, a la vez, hacia el apodo y el sobrenombre elogioso-injurioso. Gracias a esto, todas las cosas y fenómenos del universo rabelesiano adquieren una individualidad original: *principium individuationis*; el elogio-injuria. *Dentro de la marejada individualizadora del elogio-injuria, las fronteras entre las personas y las cosas se atenúan; todas se convierten en protagonistas del drama carnavalesco de la muerte simultánea del mundo antiguo y del nacimiento del nuevo*.

Examinemos ahora una particularidad bastante característica del estilo de Rabelais: la utilización carnavalesca de los números.

La literatura de la Antigüedad y de la Edad Media conocía la utilización simbólica, metafísica y mística de los números. Había cifras sagradas: tres, siete, nueve, etc. El *Recueil d'Hippocrate* comprendía el tratado «Sobre el número siete», definido como el *número crítico* para el mundo entero, y en particular para la vida del organismo humano. Sin embargo, el número en sí mismo, es decir, cualquier número, era algo sagrado. La Antigüedad estuvo imbuida de las ideas pitagóricas sobre el número, base de toda esencia, de todo orden y estructura, incluso la de los mismos dioses.

El simbolismo y la mística de los números en la Edad Media son mundialmente conocidos. Las cifras sagradas servían de base para la composición de obras artísticas,

incluso las literarias. Recordemos a Dante, para quien los números determinan no sólo la construcción de todo el universo, sino también la composición de los poemas.

Esquematizando un poco, podríamos definir el fundamento de la estética del número en la Antigüedad y la Edad Media diciendo que es inherente al número el ser determinado, acabado, redondeado, simétrico. Sólo este tipo de número puede constituir la base de la armonía y del todo realizado (estático).

Rabelais despoja a los números de sus oropeles sagrados y simbólicos: los destrona. *Profana el número*. Pero no se trata de una profanación nihilista, sino festiva y carnavalesca, que lo regenera y renueva.

Los números abundan en la obra de Rabelais, y casi no hay episodio que no contenga unos cuantos. Todos tienen un carácter carnavalesco y grotesco. Rabelais obtiene este resultado empleando diversos medios. A veces se entrega a una degradación directamente paródica de las cifras sagradas: por ejemplo, nueve asadores para las aves de corral, es decir el mismo número de Musas, tres postres triunfales cargados de accesorios carnavalescos (en el episodio de la muerte de los seiscientos sesenta caballeros, cuyo número mismo es una parodia del Apocalipsis). Sin embargo, los números de este tipo son relativamente raros. La mayoría asombra y provoca un efecto cómico gracias a su hiperbolismo grotesco (cantidad de vino que ha sido bebida, de alimentos que han sido comidos, etc). En conjunto, todas las cantidades que Rabelais expresa en cifras son infinitamente exageradas y resultan extravagantes, desbordan y sobrepasan cualquier escala de verosimilitud. La medida exacta ha sido olvidada intencionadamente. Además, el efecto cómico es conseguido por las pretensiones de exactitud (que también resulta excesiva), en situaciones en que precisamente un

cálculo preciso es del todo imposible: se dice, por ejemplo, que Gargantúa inundó con su orina a «doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho personas». Sin embargo, lo esencial reside en la *estructura* grotesca de las cifras rabelesianas, que trataremos de explicar con ayuda de un ejemplo.

He aquí un breve extracto de las aventuras de Panurgo en Turquía:

> «Salieron de la ciudad más de seiscientos, y hasta más de mil trescientos once perros, grandes y pequeños, que huían del fuego[336]» (Lib. II, cap. XIV).

Se trata de una exageración grotesca que, además de efectuar un pintoresco salto (de seiscientos a mil trescientos once), rebaja el objeto del cálculo (los perros): una inutilidad perfecta y un exceso en la precisión, la imposibilidad de efectuar el cálculo y, finalmente, la exactitud destronadora de la palabra «más». Pero lo más característico es la estructura misma de la cifra. Si hubiésemos añadido una sola unidad, el resultado habría sido mil trescientos doce perros, número tranquilizador, redondo, acabado, y entonces, el efecto cómico se habría visto aniquilado. Si lo hubiésemos elevado a *mil quinientos doce*, habría sido totalmente tranquilizador, acabado estéticamente, habría perdido su asimetría, dejando de ser un número rabelesiano grotesco.

Tal es la estructura de los grandes números en la obra de Rabelais: todos se alejan manifiestamente de las cifras equilibradas, pacíficas, serias y redondas. Volvamos al número de personas ahogadas en la orina: doscientos *sesenta* mil *cuatrocientos dieciocho*; modifiquemos su estructura estética: doscientos *cincuenta* mil *quinientos veinticinco*, y el efecto cómico cambia por completo. Un

último ejemplo: el número de los muertos en el claustro de la abadía: *trece* mil *seiscientos* veintidós hombres; modifiquemos ligeramente su estructura: *doce* mil *quinientos* veinte, y habremos matado el alma grotesca.

Es fácil convencerse de todo esto analizando cualquier otro gran número. Rabelais respeta escrupulosamente su principio estructural. Todas sus cifras son inquietantes, tienen un doble sentido y se hallan inconclusas, semejantes a los demonios de las diabladas medievales. La estructura de la cifra refleja, como una gota de agua, toda la estructura del universo rabelesiano. No resulta posible construir un universo armónico y acabado con este tipo de cifras. La estética del número que predomina en Rabelais es diferente a la de la Antigüedad y de la alta Edad Media.

Podríamos creer que nada hay más alejado de la risa que un número. Sin embargo, Rabelais supo convertirlo en un elemento cómico, haciéndolo participar —con idénticos derechos— en el mundo carnavalesco de su obra.

A guisa de conclusión abordaremos otro punto esencial: la actitud particular de la época con relación a la lengua y a la concepción lingüística del mundo.

El Renacimiento es una época única en la historia de las literaturas y de las lenguas europeas: marca el final de la dualidad de las lenguas y el advenimiento del *relevo* lingüístico. Mucho de lo que fue posible en esta época única y excepcional de la vida de la literatura y de la lengua, resultó imposible en todas las épocas posteriores.

Podemos afirmar que la prosa artística, y sobre todo la de la novela de los tiempos modernos, surgió *en el límite de dos épocas*, límite en torno al cual se concentró la vida literaria y lingüística. Una orientación mutua, una interacción, una iluminación recíproca de las lenguas tenía lugar en aquel entonces. Las lenguas se observaban en forma directa e intensa: cada una se reconocía a sí misma,

así como sus posibilidades y sus límites, *a la lux de la otra*. Esta *delimitación de las lenguas* se dejaba sentir con relación a cada cosa, cada noción, cada punto de vista. Pues es cierto que *dos lenguas son dos concepciones del mundo*.

Ya hemos dicho en un pasaje anterior (cap. I) que la frontera que separaba las dos culturas: popular y oficial, pasaba directamente, en una de sus partes, por la línea divisoria de las dos lenguas: lengua vulgar y latín. La lengua popular, al englobar todas las esferas de la ideología y suplantar al latín en estos campos, ponía en movimiento los puntos de vista nuevos, las nuevas formas de pensamiento (la misma ambivalencia) y las apreciaciones nuevas. Pues era la lengua de la vida, del trabajo material y cotidiano, la lengua de los géneros «inferiores» (*fabliaux*, farsas, «pregones de París», etc., en su mayoría cómicos); era, finalmente, la lengua de la plaza pública (claro que la lengua popular no era única, comprendía las esferas oficiales del lenguaje), mientras que el latín era la lengua de la Edad Media oficial. La cultura popular se reflejaba débilmente en ella, deformándose ligeramente al hacerlo (sobre todo en las ramas latinas del realismo grotesco).

Pero el problema no se limitaba solamente a las dos lenguas: la lengua nacional popular y el latín de la Edad Media; las fronteras de las otras lenguas presentaban también algunos puntos en común con esta frontera principal; la orientación recíproca de las lenguas era un fenómeno complejo y presentaba múltiples aspectos.

Ferdinand Brunot, historiador de la lengua francesa, al responder a la pregunta acerca de cómo podía explicarse el paso a la lengua popular en el Renacimiento, pese a sus tendencias clásicas, señaló con gran precisión que *el deseo mismo que tenía el Renacimiento de restituir al latín su antigua pureza clásica, lo convirtió ineluctablemente en una lengua muerta*. Parecía imposible mantener la pureza

clásica de la lengua y, al mismo tiempo, utilizarla en la vida cotidiana, en el mundo de los objetos del siglo XVI, expresando a través de ella todas las nociones y cosas de la *época contemporánea*. El restablecimiento de la *pureza clásica* del idioma *restringía su aplicación de manera inevitable*, limitándola, de hecho, a la única esfera de la estilización. Incluso en este caso —y con relación a la lengua— se percibe toda la ambivalencia de la imagen de «renacimiento», pues su otra cara es la *muerte*. El renacimiento de la imagen de «renacimiento», pues su otra cara es la *muerte*. El renacimiento del latín de Cicerón transformó el latín en *lengua muerta*. La época contemporánea y los tiempos modernos se evadieron, llevados por el flujo de sus novedades, del yugo del latín de Cicerón, oponiéndose a él. La época contemporánea ultimó al latín clásico con sus pretensiones de servir de lengua viva.

Vemos, pues, que la orientación mutua entre la lengua nacional y el latín medieval se complicó con la orientación e iluminación mutuas de este último con el latín clásico y auténtico. *Una de las delimitaciones coincidió con otra*. El latín de Cicerón vino a iluminar el verdadero carácter del latín medieval, su verdadero rostro, que los hombres veían prácticamente por vez primera: hasta entonces habían poseído su lengua (latín medieval), sin poder observar su rostro deforme y limitado.

El latín medieval fue capaz de poner ante el rostro del latín de Cicerón el «espejo de la comedia», en que se reflejaba el latín de las *Epístolas obscurorum virorum*.

Esta iluminación mutua del latín clásico y del latín medieval tuvo lugar sobre el telón de fondo del mundo moderno que, a su vez, no encajaba en ninguno de los dos sistemas de la lengua. La época contemporánea, con su

mundo, iluminó el rostro del latín de Cicerón que, pese a toda su belleza, ya había muerto[337].

El nuevo mundo y las nuevas fuerzas sociales que lo representaban, se expresaban de manera más adecuada a través de las lenguas nacionales populares. Por esta razón, el proceso de orientación mutua del latín medieval y del latín clásico se efectúa a la luz de la lengua nacional popular. Las tres lenguas producen una interacción y una interdemarcación en un proceso único e indisoluble.

Rabelais habría comparado esta orientación recíproca de las tres lenguas auna «farsa representada por tres personajes»; fenómenos como las *Epistolas obscurorum virorum* y la poesía macarrónica hubieran podido serlo en los altercados de las tres lenguas sobre la plaza pública. La muerte festiva de la lengua atacada de asma, accesos de tos y lapsos seniles, fue descrita por Rabelais en la arenga del maestro Janotus de Bragmardo.

En este proceso de iluminación mutua de las lenguas, *la época contemporánea viva* representa todo lo nuevo, lo que no existía antes: las cosas, nociones y opiniones nuevas, logrando así una *toma de conciencia de una agudeza realmente excepcional*; las fronteras de los tiempos, *las fronteras de las épocas, de las cosmovisiones y de lo cotidiano son palpadas de manera bastante precisa*. La sensación del tiempo y de su curso dentro de los límites de un sistema lingüístico lento, que se renueva gradualmente, no puede ser tan aguda y diferenciada. Dentro de los límites del sistema del latín medieval, que nivela todo, *las huellas del tiempo* desaparecen casi por completo, pues la conciencia vivió allí como en un mundo eterno e inmutable. En este sistema resultaba particularmente difícil lanzar miradas de soslayo sobre el tiempo (del mismo modo que al espacio, es decir, de sentir la originalidad de su nacionalidad y de su provincia).

Pero, *en el punto límite de las tres lenguas*, la conciencia del tiempo habría de tomar formas excepcionalmente agudas y originales. *La conciencia se vio situada en las fronteras de las épocas y de las cosmovisiones*; pudo, por vez primera, abarcar *amplias escalas* para medir el curso del tiempo, pudo también sentir claramente *su «hoy día» tan diferente a la víspera, sus fronteras y sus perspectivas*. Esta orientación e iluminación recíprocas de las tres lenguas revelaron súbitamente *qué porcentaje de lo antiguo había muerto y cuántas cosas nuevas habían nacido*. La época contemporánea tomaba conciencia de sí misma, observaba su rostro. Y también era capaz de reflejarlo en el «espejo de la comedia».

Pero las cosas no se limitaban a la orientación recíproca de las tres lenguas. El proceso de interacción mutua se efectuaba también en el territorio interior de las lenguas populares nacionales. Pues la lengua nacional única aún no existía. Se hallaba envuelta en un lento proceso de creación. Durante el proceso de transición de toda la ideología a las lenguas nacionales y de creación de un sistema nuevo de lengua literaria única, se inició una *orientación mutua* intensiva de los dialectos en el interior de las lenguas nacionales, aún bastante alejadas de la centralización. La coexistencia ingenua y pacífica de estos dialectos había llegado a su fin. Empezaban a iluminarse mutuamente, revelando la originalidad de sus rostros. Vemos surgir un interés científico por los dialectos y su estudio, así como un interés artístico por la utilización de las formas dialectales (el papel que desempeñan en la obra de Rabelais es inmenso[338]).

Una obra como las *Joyeuses recherches de la langue toulousaine*, de Odde de Triors, tipifica con bastante precisión la actitud particular que adoptó el siglo XVI con relación a los rasgos dialectales. Aparecidas en 1578, estas

Joyeuses recherches revelan el influjo de Rabelais[339]. Pero la manera como el autor aborda la lengua y los dialectos es característica de toda la época. Examina las particularidades del dialecto tolosano, comparándolas con la lengua provenzal en general, básicamente desde la perspectiva de los *quid pro quo* y anfibologías de carácter festivo, que provienen del conocimiento de estas particularidades. Las particularidades y matices dialectales se prestan a un juego bastante original en el espíritu de Rabelais. La iluminación recíproca de las lenguas se desarrolla directamente como una *farsa festiva*.

La idea misma de «gramática festiva» no tiene nada de original. Ya hemos dicho que, a lo largo de toda la Edad Media, la tradición de las chanzas gramaticales no deja de perpetuarse. Comienza con la gramática paródica del siglo VII: *Vergilius grammaticus*. Ligeramente formalista, ésta se refiere únicamente al latín y no aborda en ningún momento la lengua comprendida *como un todo*, así como tampoco la fisonomía original, *la imagen o la comicidad de la lengua*. Ahora bien, es precisamente esta actitud la que representa, de modo característico, las chanzas y disfraces lingüísticos y gramaticales del siglo XVI. Los dialectos se convierten en una especie de *imágenes integrales*, de tipos consumados del lenguaje y del pensamiento, de *máscaras lingüísticas*. Todos conocemos el papel que desempeñaron los dialectos italianos en la *commedia dell'arte*; a cada máscara se le atribuía un dialecto diferente. Además, es preciso notar que las imágenes de las lenguas (de los dialectos) y de su comicidad, se hallan representadas allí de manera bastante primitiva.

Rabelais nos ha dejado una notable imagen de la lengua de los escritores latinizantes en el episodio del estudiante lemosín de *Pantagruel*. Subrayemos que se trata precisamente de la *imagen de la lengua*, mostrada *como un*

todo en sus aspectos esenciales. Y esta imagen es *injuriosa, degradante*. No es sin motivo que el tema del discurso del estudiante está cargado de obscenidades. Pantagruel, irritado por su cháchara, lo coge por la garganta, de modo que el infeliz, presa del pánico, empieza a hablar en el *patois* lemosín más puro[340].

Si la orientación y la iluminación recíprocas de las grandes lenguas han agudizado y concentrado el sentido del tiempo y de las alternancias, la iluminación recíproca de los dialectos dentro de los límites de la lengua nacional ha agudizado y concentrado, en cambio, la sensación del *espacio histórico*, intensificando y dando un sentido al sentimiento de la originalidad local, regional y provincial.

Se trata de un elemento capital en la nueva percepción diferenciada del espacio histórico de su país y de su mundo, característica de la época que se reflejó vivamente en la obra de Rabelais.

Sin embargo, las cosas no se limitaban a la orientación recíproca de los dialectos. La lengua nacional, al convertirse en la lengua de las ideas y de la literatura, estaba llamada —fatalmente— a entrar en contacto sustancial con otras lenguas nacionales, que habían realizado este proceso y antes conquistado el mundo de las nuevas cosas y nociones. Con relación al francés, esta lengua era el italiano. Con la técnica y la cultura italianas, fueron penetrando numerosos italianismos al francés, inundándolo y provocando en él una reacción. Los puristas entablaron la lucha con los italianismos. Vemos surgir parodias de la lengua de los italianizantes, que ofrecen la *imagen* de una lengua desnaturalizada por los ítalianismos. Henri Estienne es autor de una parodia de este género.

La italianización del francés y la lucha contra ella constituyen un documento nuevo e importante para la historia de la iluminación recíproca de las lenguas. Se trata,

en este caso, de dos nuevas lenguas nacionales cuya orientación recíproca aporta un elemento nuevo tanto en la percepción de la lengua, concebida como un *todo original* con sus limitaciones y sus perspectivas, como en la percepción del tiempo y, finalmente, en la del espacio histórico concreto.

Resulta indispensable mencionar en forma particular la inmensa importancia que las *traducciones* tuvieron en este proceso. Conocemos el sitial preeminente que ocupan en la vida literaria y lingüística del siglo XVI. La traducción de Homero hecha por Salel fue un verdadero acontecimiento. Más aún lo fue la célebre traducción de Plutarco por Amyot (1559). Las numerosas traducciones de autores italianos tuvieron también una importancia considerable. Además, había que traducir a una lengua que aún no tenía una configuración definitiva, sino que se hallaba en vías de formación. Al hacerlo, la lengua se iba formando, partía a conquistar el nuevo mundo de la ideología elevada y de las cosas y nociones nuevas que se revelaban por vez primera a través de las formas de una lengua extranjera[341].

Vemos, pues, *en qué compleja intersección de fronteras de las lenguas, dialectos, «patois» y jergas se fue formando la conciencia literaria y lingüística de la época*. La coexistencia ingenua y confusa de las lenguas y dialectos había llegado a su fin, la conciencia literaria y lingüística se hallaba situada ya no en el sistema esquematizado de su propia lengua única e incontestable, sino en el punto de intersección de numerosas lenguas, en el punto preciso *de su orientación recíproca y de su lucha intensiva*.

Las lenguas son concepciones del mundo no abstractas sino concretas, sociales, atravesadas por el sistema de las apreciaciones, inseparables de la práctica corriente y de la lucha de clases. Por ello, *cada objeto, cada noción, cada punto de vista, cada apreciación y cada entonación, se*

encuentran en el punto de intersección de las fronteras de las lenguas y las *concepciones del mundo*, se hallan implicados en una lucha ideológica encarnizada. En estas condiciones excepcionales, cualquier *dogmatismo lingüístico y verbal*, cualquier *ingenuidad verbal*, resultan de todo punto imposibles.

La lengua del siglo XVI, y en particular la de Rabelais, es tachada —incluso hoy en día— de cierta ingenuidad. En realidad, la historia de las literaturas europeas no conoce lengua menos ingenua que aquella. Su desenvoltura y libertad excepcionales se hallan bastante alejadas de la ingenuidad. La conciencia literaria y lingüística de la época no sólo supo sentir su lengua desde el interior, sino también verla *desde fuera*, a *la luz de las otras lenguas*, sentir sus límites, verla como una *imagen* específica y limitada, en toda su relatividad y su humanismo.

Esta pluriactividad de las lenguas, la facultad de observar su propia lengua desde fuera, es decir con los ojos de las otras lenguas, liberan de manera excepcional a la conciencia con relación a la lengua. Esta se convierte en algo extremadamente plástico, incluso en su estructura formal y gramatical. En el plano artístico e ideológico, lo que importa es, ante todo, *la excepcional libertad de las imágenes y de sus asociaciones, con relación a todas las reglas verbales y a toda la jerarquía lingüística en vigencia*. La distinción entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano, pierde toda su fuerza.

La influencia del dogmatismo oculto, anclado en el curso de los siglos, y de la lengua misma sobre el pensamiento humano, en especial sobre las imágenes artísticas, es bastante grande. Allí donde la conciencia creadora vive en una sola y única lengua, y donde las lenguas —en caso de que esta conciencia participe de múltiples lenguas— se hallan rigurosamente delimitadas, resulta imposible superar

este dogmatismo profundamente arraigado en el pensamiento lingüístico mismo. No podemos situarnos fuera de nuestro idioma sino allí donde se opera una *alternancia* histórica importante de las *lenguas*, cuando éstas empiezan a medirse a sí mismas y al mundo, cuando en su interior empiezan a hacerse sentir vivamente *los límites de los tiempos, de las culturas y de los grupos sociales*. Tal era, precisamente, el caso en la época de Rabelais. Tan sólo en aquella época resultaba posible el excepcional *radicalismo artístico e ideológico de las imágenes rabelesianas*.

En su notable *Pulcinella*, Dieterich, al referirse a la originalidad del arte cómico antiguo de la Baja Italia (mimos, farsas, juguetes e improvisaciones cómicas, bufonerías, enigmas, etc.), afirma que todas estas formas son características del tipo de la *cultura mixta*; en efecto, en esta región, las culturas y las lenguas griega, osca y latina se rozaban y mezclaban en forma estrecha. Tres almas vivían en el pecho de todos los italianos del sur, como en el del primer poeta romano: Ennio. Sus atelanas y su cultura cómica se sitúan en el centro de la cultura mixta greco-osca y, más tarde, romana[342]. Finalmente, el personaje mismo de Pulcinella nace de los bajos fondos populares, del lugar en que *los pueblos y las lenguas se mezclaban en forma constante*[343].

Podemos resumir las afirmaciones de Dieterich diciendo que: la *palabra cómica* específica y eminentemente *libre* de Sicilia, de la Baja Italia, aquella análoga a las atelanas y, finalmente, la palabra bufa de Pulcinella, surgieron en el límite de *las lenguas y de las culturas*, que no sólo se tocaban directamente, sino que, hasta cierto punto, se confundían. Suponemos que, para el *universalismo y el radicalismo cómicos* de estas formas, su aparición y evolución en el *punto límite de las lenguas* revistieron excepcional importancia. En vínculo señalado por Dieterich

entre estas formas y la *pluralidad de las lenguas* nos parece sumamente importante. En el campo de la obra literaria y artística no podríamos, mediante *esfuerzos del pensamiento abstracto* y permaneciendo a la vez en el sistema de la lengua sola y única, acabar con el dogmatismo más o menos oculto y profundo que se va depositando en todas las formas de este sistema. La vida de la imagen totalmente nueva, auténticamente prosaica, autocrítica, totalmente lúcida e *intrépida* (y por consiguiente *festiva*) no hace más que comenzar en el punto límite de las lenguas. En el sistema cerrado e impermeable de la lengua única, la imagen está demasiado cuajada para la «desvergüenza y la impudicia realmente divinas» que Dieterich descubre en el mimo y la farsa de la Baja Italia, en las atelanas (hasta donde nos sea posible juzgar) y en la comicidad popular de Pulcinella[344]. Repito: la otra lengua es otra concepción del mundo y otra cultura, pero en su forma concreta y absolutamente *intraducible*. Recién al llegar al punto límite de las lenguas resultó posible la licencia excepcional y la implacabilidad festiva de la imagen rabelesiana.

De este modo, la *licencia de la risa* en la obra de Rabelais, consagrada por la tradición de las formas de la fiesta popular, es elevada al rango superior de la conciencia ideológica gracias a la *victoria sobre el dogmatismo lingüístico*. Este triunfo sobre el dogmatismo más recalcitrante y disimulado sólo pudo cumplirse en el curso de los procesos críticos de orientación e iluminación recíprocas de las lenguas, que tuvieron lugar en la época de Rabelais. En la vida lingüística de la época se desarrolló este mismo drama de *la muerte y del nacimiento, del envejecimiento y la renovación simultáneos*, tanto de las formas y significados particulares como de las lenguas concepciones del mundo en su conjunto.

Hemos examinado todos los aspectos más importantes de la obra rabelesiana —en nuestra opinión—, esforzándonos por demostrar que su excepcional originalidad se halla determinada por la cultura cómica popular del pasado, cuyos poderosos contornos se perfilan detrás de todas y cada una de las imágenes de Rabelais.

El defecto principal de los estudios rabelesianos que actualmente se efectúan en el extranjero, radica en su ignorancia de la cultura popular; tratan de insertar la obra de Francois Rabelais en el cuadro de la cultura oficial, de comprenderla desde el ángulo único de la «gran» literatura francesa, es decir, de la literatura oficial. Es por ello que los estudios rabelesianos se muestran incapaces de aprehender lo que hay de esencial en la obra de Rabelais.

Por nuestra parte, en esta obra hemos intentado comprender a Rabelais dentro de la marejada de la cultura popular que, siempre y en todas sus etapas, se opuso a la cultura oficial de las clases dominantes, elaborando su punto de vista personal sobre el mundo y las formas particulares de su reflejo cargado de imágenes.

La historia literaria y la estética suelen partir de las manifestaciones obtusas y empobrecidas de la risa en la literatura de los tres últimos siglos; se esfuerzan por encasillar la risa del Renacimiento en el cuadro de sus estrechas concepciones, cuando, en realidad, éstas últimas resultan del todo insuficientes, incluso para comprender a Molière. Rabelais es el heredero y representa la coronación de varios milenios de risa popular. Su obra es la llave insustituible que permite acceder a la inteligencia de la cultura popular en sus manifestaciones más poderosas, profundas y originales.

Nuestra obra representa sólo un primer paso en el vasto estudio de la cultura cómica popular del pasado. Es muy posible que este paso sea poco firme y particularmente

inexacto, a pesar de lo cual nos declaramos profundamente convencidos de la importancia de esta tarea. No podemos comprender adecuadamente la vida y la lucha cultural y literaria de las épocas pasadas si ignoramos la cultura cómica popular particular, que ha existido desde siempre y nunca se fusionó con la cultura oficial de las clases dominantes. Al elucidar épocas pasadas, nos vemos, con suma frecuencia, obligados a «creer a cada época bajo palabra», es decir, a creer, en mayor o menor grado, lo que dicen sus ideólogos oficiales, puesto que no escuchamos la voz del pueblo ni sabemos encontrar ni descifrar su expresión pura y sin mezcla (es así como, hasta la fecha, nos seguimos representando unilateralmente a la Edad Media y su cultura).

Todos los actos del drama de la historia mundial tuvieron lugar ante el *coro popular que reía*[345]. Sin escucharlo, resulta imposible comprender el drama en sus verdaderas dimensiones. Tratemos de imaginar el *Boris Godunov* de Pushkin despojado de sus escenas populares; tal concepción del drama pushkiniano sería no sólo incompleta, sino que, además, estaría deformada. Pues cada uno de sus protagonistas expresa, en efecto, un punto de vista restringido, y el verdadero sentido de la época y de los sucesos que la enmarcan sólo se revela en la tragedia a través de sus escenas masivas. En Pushkin, el pueblo tiene la última palabra.

Nuestra imagen no es una simple comparación metafórica. Cada época de la historia mundial se reflejó en la cultura popular. En todas las épocas del pasado existió la plaza pública, henchida de una multitud delirante, aquella que el Usurpador veía en su pesadilla:

Abajo, la multitud bullía en la plaza
y, en medio de risas, me señalaba con el dedo;

Y yo tenía vergüenza y miedo.

Repitámonos una vez más que cada uno de los actos de la historia mundial estuvo acompañado por las risas del coro. Pero no en todas las épocas encontró este coro un corifeo de la talla de Rabelais. Y aunque él sólo haya sido el *corifeo* del coro popular en el Renacimiento, supo revelar la difícil y original lengua del pueblo con una originalidad tal, que su obra ilumina también la cultura cómica popular de las otras épocas.

Notas

[1] Bélinsky Vissarion (1811-1848), líder de la crítica y la filosofía rusa de vanguardia. <<

[2] Michelet: *Historia de Francia*, Flammarion, t. IX, pág. 466. Se refiere a la rama de oro profética que Sibila entregó a Eneas. En las citas, los subrayados son del autor. <<

[3] Véanse los interesantísimos análisis de los sosias cómicos y las reflexiones que éstos suscitan en la obra de E. Meletinski, *El origen de la* epopeya heroica, Moscú, 1963 (en ruso). <<

[4] Una situación análoga se observaba en la Roma antigua, donde los atrevimientos de las saturnales se transmitían a la literatura cómica. <<

[5] Los diálogos de Salomón y Marcoul, degradantes y pedestres, son muy similares a los diálogos sostenidos entre Don Quijote y Sancho Panza. <<

[6] Ver a este respecto H. Reich: *Der Mimus. Ein literar en twicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlín, 1903. El autor los analiza en forma superficial, desde un punto de vista naturalista. <<

[7] En la obra vastísima de E. Male, *El arte religioso del siglo XII, XIII y de fines de la Edad Media en Francia*, se puede encontrar una amplia y preciosa documentación sobre los motivos grotescos en el arte medieval, tomo I, 1902; tomo II, 1908; tomo III, 1922. <<

[8] No la Antigüedad en general: en la antigua comedia dórica, en el drama satírico, en la comedia siciliana, en Aristófanes, en los mimos y atelanas (piezas bufonescas romanas) encontramos una concepción análoga, así como también en Hipócrates Galeno, Plinio, en la literatura de los «dichos de sobremesa», en Atenea, Plutarco Macrobio y muchas otras obras de la Antigüedad no clásica. <<

[9] El libro de A. Dieterich: *Pullcinella. Ponpeyaniscbe Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897 (*Pulcinella, pintura mural pompeyana y dramas satíricos romanos*), contiene una documentación muy importante y observaciones preciosas sobre el grotesco de la Antigüedad, y también parcialmente de la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, el autor no emplea el término «grotesco». Este libro conserva aún su actualidad. <<

[10] Citemos también la notable definición del grotesco que da L. Pinski: «En el grotesco, la vida pasa por todos los estadios; desde los inferiores inertes y primitivos a los superiores más móviles y espiritualizados, en una guirnalda de formas diversas pero unitarias. Al aproximar lo que está alejado, al unir las cosas que se excluyen entre sí y al violar las nociones habituales, el grotesco artístico se parece la paradoja lógica. A primera vista, el grotesco parece sólo ingenioso y divertido, pero en realidad posee otras grandes posibilidades» (L. Pinski: *El realismo en la época renacentista*, Ediciones literarias del Estado, Moscú, 1961, págs. 119-120, en ruso. <<

[11] El libro de Flögel fue reeditado en 1862, un poco retocado y ampliado en Fr. W. Ebeling: *La historia de lo cómico-grotesco de Flögel*, Leipzig, 1862. Este texto fue reeditado cinco veces. Las citas que aparecen en nuestro estudio son extraídas de la primera edición de Flögel a cargo de Max Brauer. <<

[12] *Nachlwachen*, 1804. (Ver edición R. Steinert: *Nachtwachen des Bonawentun* Leipzig, 1917). <<

[13] Nos referimos aquí a las máscaras y a su significación en la cultura popular de la Antigüedad y la Edad Media, sin examinar su sentido en los cultos antiguos. <<

[14] Rabelais: *Obras Completas*, Pléiade, pág. 296; Livre de Poche, t. I, pág. 393. <<

[15] Para ser precisos, el grotesco popular refleja el instante en que la luz *sucede* a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno. <<

[16] Se encuentran, en las obras literarias de Jean-Paul, numerosas imágenes representativas del grotesco romántico, sobre todo en sus «sueños» y «visiones». (Va la selección editada por R. Benz: *Jeart Paul Träume und Visionen*, 1954). Este libro contiene muestras notables del grotesco nocturno y sepulcral. <<

[17] Víctor Hugo, *Cromwell*, París, A. Lemerre, 1876, pág. 18.
<<

[18] Esta obra ha sido reeditada póstumamente en 1960-1961, en la colección «Rowohlts deutsche Enzyklopädie». Nuestras citas se basan en esta edición. <<

[19] Estos son los versos:

Geburt und Grab,

Ein ewiges Meer,

Ein wechselnd Weben,

Ein glühend Leben

(El nacimiento y la tumba,

Un mar eterno,

Un movimiento sucesivo,

Una vida ardiente).

Aquí la vida y la muerte no son opuestas; el nacimiento y la tumba están superpuestos, ligados al seno procreador y absorbente de la tierra y el cuerpo, forman simétricamente parte de la vida, como fases necesarias del conjunto vital en perpetuo cambio y renovación. Esto es muy típico de la concepción de Goethe. Hay dos concepciones completamente diferentes del mundo: en una la vida y la muerte se oponen, en la otra, el nacimiento y la tumba se confunden entre sí. A esta última concepción pertenece la cultura popular y es en gran parte también la concepción del poeta. <<

[20] Entre las obras soviéticas se destaca la de O. Freidenberg, *La poética él tema y del estilo* (Goslitizdat, 1936), obra que reúne una inmensa documentación folklórica relativa al tema (para la Antigüedad sobre todo). Sin embargo, estos documentos son tratados principalmente desde el punto de vista de las teorías del pensamiento pre-lógico. Además el problema de la cultura cómica popular no se plantea. <<

[21] La historia póstuma de Rabelais, es decir la historia de su comprensión, de su interpretación y de su influencia a través de los siglos, ha sido estudiada con efectividad. Además de una larga serie de publicaciones valiosas aparecidas en la *Revista de estudios rabelesianos* (1903-1913) y la *Revista del siglo XVI*, hay dos obras especializadas, como *Rabelais a través de las edades*, de Jacques Boulanger, París, Le diván, 1923; y *La influencia y la reputación de Rabelais (intérpretes, lectores e imitadores)*, de Lazare Sainéan, París, J. Gamber, 1930, que contiene opiniones de contemporáneos sobre Rabelais. <<

[22] *Las cartas de Estienne Pasquier*, Jean Veyrat, Lyon, 1547, pág. 17. <<

[23] Reeditada por Ed. Frank, Oppeln, 1884, conforme a la edición original de 1594. <<

[24] Título completo: Béroalde de Verville. *Cómo medrar, explicación de lo que fue y lo que será*. Edición crítica con variaciones y léxico, Charles Royer, París, 1876, dos tomos pequeños. <<

[25] Obra en nuestro poder una curiosa descripción de las festividades grotescas (de tipo carnavalesco) que se desarrollaron ea Rouen en 1541. Al frente de una procesión que parodiaba un funeral, había un estandarte con el anagrama de Rabelais; después, durante el festín, uno de los invitados vestido de monje leyó desde una cátedra la *Crónica de Gargantúa* en lugar de la Biblia. (Obra citada, J. Boukanger, pág. 17, y L. Sainéan, pág. 20). <<

[26] Dedekind: *Grobianus et Grobiana Libri tres* (primera edición 1594, segunda 1652). Traducida al alemán por Scheidt, maestro y pariente de Fischart. <<

[27] Subrayamos, «en cierta medida» porque mientras realizaba su traducción, Fischart no era un grobianista completo. Un juicio cortante pero justo sobre la literatura grobianista del siglo XVI aparece en *La crítica moralizadora y la moral crítica* de K. Marx (ver las *Obras* de Marx y Engels, t. IV, edición rusa, págs. 291-295). <<

[28] He aquí por ejemplo el título de uno de los libros más notables del siglo XVI, de Bonaventure des Périers: *Nuevas recreaciones y alegre divisa*. <<

[29] En el siglo XVI el epíteto de *divertido* era conferido a las obras literarias en conjunto, cualquiera fuese su género. La obra del pasado más respetada e influyente del siglo XVI fue el *Román de la Rose*. En 1527, Clément Marot publicó una edición ligeramente modernizada (desde el punto de vista lingüístico) de esa obra maestra mundial y escribía en el prefacio a modo de recomendación: «*La novela de la rosa* es un libro agradable…». <<

[30] Sobre todo en el tomo VI de su *Epidémicos*, que Rabelais cita en sus prólogos. <<

[31] Aristóteles, *Sobre el alma (De partibus animalium)*, t. III, cap. X. <<

[32] *Obras*, Pléiade, décima *A los lectores*, pág. 2, Livre de Poche, t. II, pág. 23. <<

[33] Luciano de Samosata, *Obras completas*, París, Garnier, 1896, *Diálogos de los Muertos* (Diógenes y Póllux), diálogo I, pág. 32. <<

[34] *Ibíd*., *Caronte, Menipo y otros muertos…* (diálogo X), pág. 149. <<

[35] *Ibíd*., *Caronte, Menipo y Mercurio* (diálogo XXII), pág. 171.
1. <<

[36] Reich reunió una amplia documentación sobre la antigua y tradicional libertad de ridiculizar, en especial la libertad en la risa de los mimos. Cita pasajes de las *Tristes*, de Ovidio, donde el autor trata de justificar sus versos frívolos invocando la libertad tradicional del mimo y su indecencia autorizada.

Cita también a Marcial, quien en sus epigramas justifica sus osadías diciendo que en las fiestas triunfales está permitido ridiculizar a los emperadores y a los jefes militares. Reich analiza una interesante apología del mimo hecha por el retórico Kloricio, que contiene numerosos lazos en común con la apología de la risa del Renacimiento. Al defender a los mimos, el autor asume también la defensa de la risa. Considera la acusación lanzada por los cristianos, según la cual la risa provocada por el mimo sería de inspiración diabólica. Declara que el hombre se diferencia del animal por su capacidad de hablar y reír. Los dioses homéricos reían, Afrodita tenía una «suave sonrisa». La risa es un regalo de los dioses. Kloricio cita un caso de *curación de un enfermo* por obra de un mimo, *por la risa que le provocó*. Esta apología recuerda mucho a la defensa de la risa del siglo XVI, sobre todo a través de Rabelais. Destacamos además el carácter universalista de la concepción de la risa: la risa distingue al hombre del animal, su origen es divino y se relaciona con el tratamiento médico y la cura de los enfermos. (Ver Reich: *El mimo*, págs. 52-55 y 207). <<

[37] La idea de la fuerza creadora de la risa pertenecía también a las primeras épocas de la Antigüedad. En un papiro alquímico conservado en Leyden y que data del siglo ni de nuestra era, se lee un relato donde la creación y el nacimiento del mundo son atribuidos a la risa divina: «Al reír Dios, nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo (…) Cuando la risa estalló, apareció la luz (…)… cuando volvió a reír por segunda vez, brotó el agua (…) la séptima vez que rió apareció el alma» (V. S. Reinach: «La risa ritual», en *Cultos, mitos y religiones*, París, 1908, t. IV, Pág. 112). <<

[38] Ver Reich, *Der Mimus*, pág. 116. <<

[39] Es importante estudiar la historia de los «tropos»; su tono alegre y feliz ha permitido desarrollar a partir de ellos elementos del drama religioso (Ver León Gautier, *Historia de la poesía litúrgica*, I [«Los Tropos»], París, 1886, y también Y. P. Jacobsen, *Ensayo sobre los orígenes de la comedia en Francia en la Edad Media*, París, 1910). <<

[40] Sobre la fiesta de los locos, ver F. Bouquelot, *El oficio de la fiesta de los locos*, Sens, 1856; H. Velletard, *Oficio de Pedro de Corbeil*, París, 1907; del mismo autor: *Observaciones sobre la fiesta de los locos*, París, 1911. <<

[41] Esta apología figura en una circular de la facultad de Teología de París del 12 de marzo de 1444, que condena la fiesta de los locos y refuta los argumentos expuestos por los defensores. <<

[42] En el siglo XVI, esta sociedad publicó dos selecciones de documentos. <<

[43] Encontramos en la literatura rusa alusiones a la vitalidad del asno en el sentido que mencionamos. Es el «rebuzno del asno» lo que *vuelve a la vida* al príncipe Muichkine en Suiza, después de lo cual consigue adaptarse al país extranjero y a la vida misma (*El idiota*, de Dostoievsky). El asno y el «grito del asno» son temas esenciales del poema de Blok *El jardín de los ruiseñores*. <<

[44] Con respecto a la «risa pascual», véase J. P. Schmid, *De risu paschalis* (Rostock, 1847), y S. Reinach, *Risa pascual (Rire pascal)* en un anexo del artículo mencionado más arriba, titulado *La risa ritual*, págs. 127-129. La risa pascual y la navideña están asociadas a las tradiciones de las saturnales romana. <<

[45] No se trata aquí de la glotonería y la embriaguez *corrientes*; recibían en este caso una significación simbólica más amplia, *utópica*, de «banquete universal» en honor de la abundancia, del crecimiento y la renovación. <<

[46] Ver Flögel, obra citada, pág. 254. <<

[47] Nos referiremos nuevamente a esto más adelante. Recordemos que el *infierno* era uno de los accesorios obligatorios del carnaval. <<

[48] El *carnaval*, con su complejo sistema de imágenes, era la expresión más completa y más pura de la cultura cómica popular. <<

[49] Además de los capítulos especiales que aparecen en obras generales consagradas al estudio de la historia de la literatura de la Edad Media (Manitius, Ebert, Curtius), la parodia sagrada ha sido estudiada en tres libros especializados:

1.º F. Novati: «La parodia sacra en la literatura moderna», ver Novati, *Estudios críticos y literarios* (Turín, 1889).

2.º Eero Ilvoonen: *Parodias de temas piadosos en la poesía francesa de la Edad Media* (Helsingfors, 1914).

3.º Paul Lehmann: *La parodia en la Edad Media* (Munich, 1922).

Estas tres obras se complementan mutuamente. No obstante, la de Novati abarca con mayor amplitud el dominio de la parodia sagrada (conserva actualidad y sigue siendo fundamental); Ilvoonen suministra una serie de textos críticos sobre la parodia francesa mixta (mezcla latín-francés, muy típico dentro del género); los textos publicados están precedidos por una introducción general sobre la parodia medieval con comentarios. Lehmann escribió una notable introducción a la parodia sagrada, pero limitada a la latina. Los tres autores consideran la parodia medieval como manifestación específica y aislada, por lo que no ven el vínculo orgánico que une al mundo prodigioso de la cultura cómica popular. <<

[50] Ver el análisis de la *Coena Cypriani* en Novati, obra citada, pág. 266, y en Lehman, *ob. cit*., pág. 25. Strecher ha publicado una edición crítica del texto (*Monumenta Germaniae Poetare*, IV, pág. 857). <<

[51] Ilvoonen, p. ej., publica en su libro seis parodias del *Pater Noster*, dos del *Credo* y una del *Ave María*. <<

[52] Su número es muy elevado. La parodia de los diferentes procesos del culto y de la ceremonia está difundida en las epopeyas animales cómicas. El *Speculum stultorum* de Nigelius Wirecker (*Espejo de los idiotas*) tiene un gran valor desde este punto de vista. Relata la historia del asno Brunellus, que va a Salermo para desembarazarse de su agobiante cola; estudia teología y derecho en París, se convierte en monje y funda una orden religiosa. En el camino de Roma es capturado por su antiguo dueño. Estas obras contienen una multitud de parodias, epitafios, recetas, bendiciones, plegarias, reglas monacales, etc. <<

[53] Lehmann ofrece numerosos ejemplos de juegos de desinencias en las págs. 75-80 y 155-156 (*Gramática erótica*). <<

[54] Pushkin describe a los rusos, sus compatriotas: «Vosotros, frailes libertinos, cabezas locas». <<

[55] En su edición de 1542, Rabelais expurgó por prudencia sus dos primeros libros; eliminó sus ataques contra la Sorbona, pero no pensó en censurar *Sitio* y demás imitaciones de textos sagrados, hasta tal punto eran fuertes los derechos de la risa. <<

[56] *Ne*, en francés, se pronuncia como *Nez*, nariz. (N. del T.).
<<

[57] *Obras, Pantagruel*, cap. I, Pléiade, pág. 174; Livre de Poche, t. I, pág. 53. <<

[58] En el siglo XVI, se denunció en el ambiente protestante la utilización cómica y degradante de los textos sagrados en la conversación corriente. Henri Estienne, contemporáneo de Rabelais, deploraba en *Apología de Herodoto* que se profanasen constantemente las palabras sagradas en el transcurso de las juergas. Es el caso del bebedor, por ejemplo, que bebe un vaso de vino y pronuncia habitualmente las palabras del salmo de la penitencia: *Cor mundium crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis* (Dame un corazón puro, oh Dios, y renueva en mis entrañas el espíritu justo) (*Apología de Herodoto*, París-Lisieux, 1879, t. I, pág. 183). Incluso las personas con enfermedades venéreas empleaban los textos sagrados para describir sus males y secreciones. <<

[59] En estas representaciones se insinúa a veces la limitación característica de los comienzos de la formación de la cultura burguesa; se produce en estos casos una cierta degeneración del principio material y corporal. <<

[60] La literatura de los dichos licenciosos (con predominio de los temas materiales y corporales) es muy típica de la segunda mitad del siglo XVI: dichos de sobremesa, festivos, recreativos y de paseo. Véase Nöel du Fail: *Dichos rústicos y bufonescos* (1547) y *Nuevos cuentos y discurso de Eutrapel* (1585); de Jacques Tahurean: *Diálogos* (1562); de Nicolás de Choliéres, *Matinées* y *Tertulias después de la cena*; de Guillaume Bouchet: *Tertulias* (1584-1597), etc. Incluimos en este género *Cómo medrar*, de Béroalde de Verville, que ya hemos mencionado. Todas estas obras se relacionan con un tipo de diálogo característico del carnaval y reflejan en cierta medida la influencia de Rabelais. <<

[61] Herzen ha expresado profundos pensamientos acerca de las funciones de la risa en la historia de la cultura (aunque no precisamente la función que la risa cumple en la Edad Media): «La risa contiene algo revolucionario. La risa de Voltaire destruyó las lágrimas de Rousseau». (*Obras* en 9 tomos, Moscú, 1956, t. III, pág. 92, en ruso). Y agrega: «La risa no es una bagatela, y no pensamos renunciar a ella. En la Antigüedad se reía a carcajadas, en el Olimpo y en la tierra, al escuchar a Aristófanes y sus comedias, y así se siguió riendo hasta la época de Luciano. Pero a partir del siglo VI, los hombres dejaron de reír y comenzaron a llorar sin parar, y pesadas cadenas se apoderaron del espíritu al influjo de las lamentaciones y los remordimientos. Después que se apaciguó la fiebre de crueldades, la gente ha vuelto a reír. *Sería muy interesante escribir la historia de la risa*. Nadie se ríe en la iglesia, en el palacio real, en la guerra, ante el jefe de oficina, el comisario de policía o el administrador alemán. Los sirvientes domésticos no pueden reírse en presencia del amo. Sólo los pares (o de condición igual) se ríen entre sí. Si las personas inferiores pudieran reírse de sus superiores, se terminarían todos los miramientos del rango. Reírse del buey Apis es convertir al animal sagrado en vulgar toro». (A. Herzen, *Sobre el arte*, ed. «Iskousstvo», Moscú, 1954, pág. 223). <<

[62] Ver Vesslovski: *Selección de artículos*, Goslitizdat, Leningrado, 1939, págs. 441-442, en ruso. <<

[63] Este juicio denota la moralizadora tendencia burguesa (dentro de la concepción del futuro grobianismo), a la vez que un deseo de neutralizar las parodias. <<

[64] Destaco la reciente aparición de una obra de gran interés: *Documento anónimo del arte del libro. Ensayo de restauración de un libro de leyendas francesas del siglo* XIII, Ediciones de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú-Leningrado, 1963, publicado bajo la dirección de V. Lioublinski que ha logrado reconstruir un ejemplar único de un libro de leyendas del siglo XIII cuyas páginas podrían servir para ilustrar de forma espectacular nuestras explicaciones (véase el admirable análisis de Lioublinski, págs. 63-73 del libro citado). <<

[65] El «Reino de la Clerecía» fue fundado con el objeto de representar moralejas. Estaba formado por secretarios de los abogados del parlamento y había sido autorizado per Felipe el Hermoso. En la práctica, los miembros de esta sociedad inventaron una forma particular de juego, las *Farsas (Parades)* que aprovechaban ampliamente los derechos a la licencia y la obscenidad que les confería su carácter cómico. Así fue como los *basochiens* (curas) compusieron parodias de textos sagrados y «Alegres sermones». Como consecuencia de esto fueron perseguidos y sometidos a frecuentes prohibiciones. La sociedad se disolvió definitivamente en 1547.

La «sociedad de los *Niños despreocupados*» representaba disparates (gangarillas). El director era denominado «príncipe de los tontos». <<

[66] Los autores de comedias: Aristófanes, Plauto, Terencio, no tuvieron mucha influencia. Se acostumbra a comparar a Rabelais con Aristófanes, señalando sus analogías en los procedimientos cómicos. Pero estas analogías no son simplemente el producto de una influencia. Es cierto que Rabelais había leído a Aristófanes: entre los once tomos de libros de Rabelais que se conservan, figura una versión latina de Aristófanes; sin embargo, se notan muy pocas influencias de éste en Rabelaís. La similitud en los procedimientos cómicos (que no debe exagerarse) se explica por la similitud de las fuentes folklóricas y carnavalescas. Rabelais conocía perfectamente el único drama satítiro de Eurípides que se conserva (*El cíclope*); lo cita dos veces en su novela y este libro sí parece haberle influido. <<

[67] En su libro *La obra de Rabelais (fuentes, invención y composición)*, 1910, J. Plattard revela a la perfección el carácter de la erudición antigua que poseían Rabelais y sus contemporáneos, sus gustos y preferencias en la elección de textos antiguos. El libro de P. Villey: *Fuentes y evolución de los Ensayos de Montaigne*, 1908, puede servir como complemento. La Pléyade introduce algunas modificaciones en sus preferencias por las tradiciones antiguas, preparando así el camino al siglo XVII que se basa claramente en la Antigüedad, «clásica». <<

[68] *El realismo burgués en sus comienzos*, selección a cargo de N. Berkovsky, Leningrado, 1936, pág. 162. <<

[69] Pierre Viret: *Discusiones cristianas*, París, Girard, 1544, págs. 57-58. <<

[70] *Sátiras cristianas de la Cocina papal*, Conrad Badius, MDLX, pág. 3. <<

[71] E. Doumergue, *Juan Calvino*, Lausanne, Bridel, 1899, pág. 121. <<

[72] Ver Marx y Engels, *Obras*, t. III, ed. rusa, págs. 45-48. <<

[73] Ver J. Boulanger, *Rabelais a través de las edades*, pág. 34, y artículo de H. Clozot: «*Ballets* de Rabelais en el siglo XVII» en la *Revista de Estudios rabelesianos*, tomo V, pág. 90. <<

[74] Se compusieron en la primera mitad del siglo XX dos óperas cómicas inspiradas en Rabelais: *Panurgo* de Massenet (1913) y *Gargantúa* de Mariotte (representada en 1935 en la Opera Cómica). <<

[75] Estos estudios inspiraron (en cierta medida) la escena de la mascarada en la segunda parte del *Fausto*. <<

[76] *Chismorreos de la mujer que acaba de parir*. <<

[77] Estienne Pasquier y Henri Estienne mencionan su existencia en el siglo XVI. <<

[78] En *La Feria de Saint-Germain* y su *Selección de versos burlescos* (1648). En su novela inconclusa, *Poliandro*, historia cómica (1648), Sorel describió otra vez la feria de Saint-Germain y sus festividades carnavalescas. <<

[79] Su autenticidad parece indiscutible. <<

[80] *Obras, Pléiade*, pág. 5, Livre de Poche, t. II, pág. 29. <<

[81] Francois L’Honoré, Amsterdam, 1713, pág. 123. <<

[82] Título completo: *El Rabelais moderno: sus obras al alcance de la comprensión del público*. <<

[83] Por supuesto, incluso en la actualidad se trata de descifrar de diferentes modos la novela de Rabelais como si fuera un criptograma original. <<

[84] Aclararemos en el capítulo VI la función particular y el sentido artístico de este episodio. <<

[85] *Cartas filosóficas*, 1734, Ed. Lanson, pág. 135. <<

[86] Después de 1759, al releer Voltaire *Gargantúa*, da un juicio más favorable, pero su opinión general cambia muy poco: le gusta sobre todo y casi exclusivamente por su anticlericalismo. <<

[87] Voltaire, *El templo del gusto*, París-Droz, 1938, pág. 92.
<<

[88] En el siglo XIX, George Sand había proyectado la publicación de un Rabelais «expurgado», pero nunca llevó a cabo este proyecto. En 1888 apareció la primera edición retocada de Rabelais para los jóvenes. <<

[89] Ver *Obras* de Marx y Engels, edición rusa, tomo XX, pág. 16. <<

[90] Es cierto también que Rabelais comprendía hasta qué punto ese carácter progresista era relativo. <<

[91] En la época moderna (sobre todo a partir del romanticismo) la forma más difundida de la risa restringida es la *ironía*. El autor suizo Beda Allemann ha dedicado un libro muy interesante a este problema: *Ironie und Dichtung (Ironía y poesía)* (1956). Analiza la comprensión y las formas que adopta la ironía en Schlegel, Novalis, Solger, Kierkegaard, Nietzsche, Thomas Mann y Musil. Sus estudios se distinguen por su extraordinaria profundidad y finura, aunque el autor considera la ironía un fenómeno *puramente* literario y no toma en cuenta sus vínculos con la cultura cómica popular. <<

[92] Recordemos los análisis de A. Dieterich en su *Pulcinella*.
<<

[93] El Mozart de Pochkine admite la risa y la parodia, mientras que el hosco aguafiestas Salieri no las comprende y las teme. He aquí el diálogo entre ellos después que escuchan tocar al violinista ciego:

Salieri: ¿Cómo puedes reírte?

Mozart: ¡Ah! ¡Salieri! ¿Por qué no ríes?

Salieri: No.

Yo no río cuando un pintor lamentable

profana la Madonna de Rafael,

no río cuando un bufón miserable

mancilla a Alighieri con una parodia (…).

(*Mozart y Salieri*, esc. 1.) <<

[94] Naturalmente, no planteamos aquí el problema del romanticismo en toda su complejidad. Lo que nos interesa son los elementos que le permitieron descubrir y comprender (aunque parcialmente) a Rabelais, y al grotesco en general. <<

[95] Víctor Hugo, *William Shakespeare*, Librairie Internationale, 1867, págs. 59-62. <<

[96] *William Shakespeare*, págs. 77-78. <<

[97] En esas épocas de transformación, la cultura popular, con su concepción de la existencia imperfecta y del tiempo feliz, influye poderosamente en la literatura; esto se manifiesta claramente en el Renacimiento. <<

[98] *Obras de Francisco Rabelais*, edición crítica publicada por Abel Lefranc (Profesor del Colegio de Francia), Jacques Boulanger, Henri Clouzot, Paul Dorneaux, Jean Plattard y Lazare Sainéan (Primer tomo, 1912, quinto, 1931, Libro Tercero). <<

[99] Estos son los estudios biográficos de determinados períodos de la vida de Rabelais: Dubouchet: *Rabelais en Montpellier*, 1887; A. Helhard: *Rabelais, sus viajes en Italia y su exilio en Metz*, 1891; A. Bertrand, *Rabelais en Lyon*, 1894; J. Plattard, *Adolescencia de Rabelais en Poitou*, 1923. <<

[100] Pierre Daix: «*Siete siglos de novela*», París, E. F. R., pág. 132. <<

[101] A. N. Vesselovski: «*Artículos selector*», Goslitizdat, Leningrado, 1939. <<

[102] I. Fokht: «*Rabelais, su vida y su obra*», 1914. Hay que mencionar, aunque esto no tenga ningún contacto directo con la literatura rusa dedicada a Rabelais, que Jean Fleury, profesor de francés en la antigua universidad de San Petersburgo, había publicado en París en 1876-1877 una monografía copilativa en dos tomos, muy notables para la época. <<

[103] Ver selección de artículos en honor del académico Sovolevski, Leningrado, 1928. <<

[104] Véanse las notas científicas del Instituto pedagógico de Moscú, primer fascículo (cátedra de historia de la literatura mundial). <<

[105] Pinski había expuesto previamente su opinión en el artículo «*Lo cómico en Rabelais*» (Ver revista «Voprossy Litératoury», núm. 5, 1959). <<

[106] *Obras*, Pléiade, pág. 523, Libro de Bolsillo, t. IV, pág. 71.
<<

[107] Pushkin: «*Versos para una noche de insomnio*». <<

[108] Cf. *Le Román de Fauvel* en *Histoire littéraire de la France*, XXXII, pág. 146: «Uno arrojaba inmundicias a la cara… El otro tiraba sal al pozo». <<

[109] Se encuentra, por ejemplo, en Hans Sachs un «Jeu de la merde» carnavalesco. <<

[110] Piezas bufonescas romanas. <<

[111] *Œuvres*, Pléiade, pág. 740; Livre de poche, vol. IV, pág. 591. <<

[112] Redacción ampliada y retocada de las *Grandes Crónicas*, que contiene numerosas imitaciones de *Pantagruel*. Publicada posiblemente en 1534 por Francois Gérault. <<

[113] *Œuvres*, Pléiade, pág. 367; Livre de poche, vol. III, pág. 213. <<

[114] En la literatura mundial, y especialmente en los relatos orales anónimos, encontramos múltiples ejemplos donde la agonía y la satisfacción de las necesidades naturales están mezcladas, y en las que el momento de la muerte coincide con el de la satisfacción de las necesidades naturales. Es uno de los procedimientos más difundidos de degradación de la muerte y del agonizante. Se podría darle el nombre de «tema de Malbrough». Dentro de la literatura, me limitaré a citar aquí la admirable sátira, auténticamente saturniana, de Séneca, «la metamorfosis del emperador Claudio en calabaza». El soberano muere precisamente en el momento en que satisface sus necesidades. En Rabelais, el «tema de Malbrough» existe también con diversas variaciones. Así, por ejemplo, los habitantes de la Isla de los Vientos mueren al lanzar gases, y su alma se escapa por el ano. Además, menciona el ejemplo de un romano que muere al emitir un determinado sonido en presencia del emperador. Imágenes de este tipo degradan no sólo al agonizante, sino que rebajan y materializan a la muerte misma, transformándola en alegre espantapájaros. <<

[115] Voltaire también tuvo una actitud despreciativa y condescendiente hacia Rabelais y su siglo, que ejemplifica la actitud general. Escribe en su *Sottisier*: «Admiramos a Marot, Amyot y Rabelais del mismo modo que elogiamos a los niños cuando por casualidad dicen algo cierto. Los toleramos porque despreciamos su siglo y aprobamos a los niños porque no esperamos nada de su edad» (*Œuvres completes*, París, Garnier, 1880, t. 32, pág. 556). Estas frases son muy representativas de la actitud de los filósofos iluministas respecto al pasado y al siglo XVI en general. Por desgracia, estas mismas ideas se siguen repitiendo, actualmente, en diferentes formas. Creo que ya es hora de terminar para siempre con esos falsos conceptos sobre la ingenuidad del siglo XVI. <<

[116] Ver sobre este tema H. Clouzot: *L'anden théâtre en Poitou*, 1900. <<

[117] La literatura recreativa estudiantil formaba parte, en gran proporción, de la cultura callejera, y se relacionaba, por su carácter social, con la cultura popular, con la que a veces incluso se confundía. Entre los autores anónimos del realismo grotesco (la parte escrita en latín sobre todo), había probablemente numerosos estudiantes o exestudiantes. <<

[118] La obra de Goethe aún progresaba, hasta cierto punto, en relación con las fechas de la feria de Frankfurt. <<

[119] El hecho de que una misma persona fuese un sabio erudito y un autor popular era típico de la época. <<

[120] La leyenda, por el contrario, nos describe a Rabelais como un personaje carnavalesco. Su vida abunda en mistificaciones, disfraces y novatadas. L. Moland calificó justamente al Rabelais de las leyendas como «Rabelais de carnestolendas». <<

[121] *Œuvres*, Pléiade, pág. 933; Livre de poche, vol. V, pág. 615. <<

[122] En realidad Buckhardt no se refería tanto a las fiestas populares callejeras sino más bien a las fiestas cortesanas y oficiales. <<

[123] *Œuvres*, Pléiade, pág, 77; Livre de poche, tomo II, pág. 209. <<

[124] *Œuvres*, Pléiade, pág. 167; Livre de poche, t. I, pág. 39.
<<

[125] Conocemos, por ejemplo, una receta de este tipo contra la calvicie, que data de comienzos de la Edad Media. <<

[126] La sífilis apareció en Europa en los últimos años del siglo XV; bajo el nombre de «enfermedad de Nápoles». Se la llamaba también vulgarmente «gorre» o «grand-gorre», lo que quiere decir lujo, pompa, suntuosidad y esplendor. En 1539 apareció un libro titulado *El triunfo de la altísima y poderosísima Señora Sífilis*. <<

[127] Luciano era autor de una tragicomedia en verso, *La Tragapodagra*, cuyos héroes son Podagte, Podraga, un médico, un verdugo y coros; Foschart, joven contemporáneo de Rabelais, escribió a su vez *Podagrammisch Trostbüchlin*, en la que celebra irónicamente esa enfermedad, considerada como la secuela del ocio y la buena comida. La *celebración ambivalente de la enfermedad* (sobre todo gota y sífilis) era muy frecuente en la Edad Media. <<

[128] *Œuvres, Pantraguel*, Pléiade, pág. 168; Poche, t. I, pág. 43. <<

[129] *Ibíd., Gargantúa*, cap. IV, pág. 15; Poche, t. II, pág. 55. <<

[130] *Œuvres*, Pléiade, pág. 18; Poche, t. II, pág. 63. <<

[131] *Œuvres*, pág. 170; Poche, t. II, pág. 45. <<

[132] El destinatario multifacético es, en *primera instancia*, la muchedumbre de la feria que rodea los tablados de los saltimbanquis, el lector de múltiples rostros de las *Crónicas*. A él son dirigidos los elogios y las injurias: por cierto que algunos de sus lectores son representantes del mundo viejo y de las concepciones agonizantes, seres que no saben reír (aguafiestas), hipócritas, calumniadores y defensores de las tinieblas; en tanto que los otros encarnan el mundo nuevo, la luz, la risa y la verdad; en conjunto ambos constituyen la misma multitud, *el mismo pueblo que muere y se renueva; ese pueblo único que es a la vez elogiado y maldecido*. Pero más allá de la muchedumbre, detrás del pueblo, *está el mundo eternamente imperfecto e inacabado*, que muere al dar a luz y que nace para morir. <<

[133] *Œuvres*, Pleiade, pág. 3; Poche, t. III, pág. 25. <<

[134] *Ibid.*, Pléiade, pág. Poche, t, II, pág. 29. <<

[135] *Ibid*., Pléiade, pág. 6; Poche, t. II, pág. 31. <<

[136] *Ibid.*, Pléiade, pág. 3; Poche, t. II, pág. 27. <<

[137] *Œuvres*, Pléiade, pág. 4; Poche, t. II, pág. 29. <<

[138] *Ibid.*, pág. 77; Poche, t. II, pág. 209. <<

[139] *Œuvres*, Pléiade, pág. 6; Poche, t, II, pág. 303. <<

[140] *Ibid.*, pág, 5; Poche, t. III, pág. 31. <<

[141] *Ibid.*, pág. 319; Poche, vol. III, pág. 49. <<

[142] Nota Núm. 2, pág. 5, París, Champion, 1931. <<

[143] *Œuvres*, Pléiade, pág. 129; Poche, t. III, pág. 67. <<

[144] *Ibid*., pág. 313; Poche, t. I, pág. 439. <<

[145] *íbid.* <<

[146] *Œuvres*, Pléiade, pág. 324; Poche, t. III, pág. 57. <<

[147] Uno de esos grabados, tomados de una obra de 1534, es reproducido en la monografía de Georges Lote (ver *op. cit.*, págs. 164-165, fig. VI). <<

[148] Véase la obra de Alfred Franklin: *Vie privée d'autrefois*. 1-. *L'Annonce et la Réclame*, París, 1887, que se refiere a los «gritos de París» en las diversas épocas. Cf. también J. G. Kastner, *Les Voix de París, essai d'une histoire littéraire el musicale des cris populaires*, París, 1857. <<

[149] Por ejemplo, durante el carnaval de Konigsberg en 1583, los salchicheros fabricaron una salchicha que pesaba 440 libras y que era llevaba por 90 de ellos. En 1601, llegó a pesar 900 libras. Incluso actualmente pueden verse salchichas y bollos gigantes (artificíales) en las vidrieras de las charcuterías y panaderías. <<

[150] Entre los especialistas, fue Lazare Sainéan quien comprendió mejor la importancia de los «pregones de París», en su notable y documentado libro. Sin embargo, no llega a captar toda su importancia y se limita a enumerar las alusiones directas a esos gritos en la obra de Rabelais (cf. *La langue de Rabelais*, t. I, 1922, pág. 275). <<

[151] Con respecto a las variaciones históricas de las reglas del lenguaje en relación a las obscenidades, véase Ferd. Brurnot, *Histoire de la langue française*, t. IV, cap. V: «L’honnêteté dans le langage». <<

[152] *Œuvres*, Pléiade, pág. 117; Poche, t. II, pág. 315. <<

[153] *Proficiat*: donativo entregado a los obispos cuando llegaban a sus diócesis. <<

[154] *Œuvres*, Pléiade, pág. 53; Poche, t. II, pág. 151. <<

[155] Rabelais se refiere a una leyenda, según la cual, dicho santo habría sido martirizado con manzanas fritas (imagen carnavalesca degradante). <<

[156] No se trata de una parodia total, sino de una simple alusión. Las alusiones peligrosas de ese tipo son corrientes en la literatura recreativa de los *jours gras* (días de carne), es decir, del realismo grotesco. <<

[157] Sainéan, *op. cit.*, t. II, 1923, pág. 472. <<

[158] Por lo demás, incluso en las epopeyas encontramos descripciones de batallas vistas como festines, por ejemplo, en *Le Dit de l’ost d’Igor*, ruso. <<

[159] Estas dos palabras figuran en el texto de Rabelais. En el *Libro Cuarto*, cap. XVI, aparece esta maldición: «A los millones de demonios que te *anatomicen* el cerebro y te lo hagan *picadillo*». <<

[160] *Œuvres*, Pléiade, pág. 85; Poche, t. II, pág. 231. <<

[161] *Œuvres*, Pléiade, pág. 585; Poche, vol. IV, pág. 219. <<

[162] Séneca dice esto en su *Metamorfosis en una calabaza*. Ya hemos mencionado esta admirable sátira saturnalesca que relata la historia del *destronamiento* de un emperador durante su agonía (pasa de la vida a la muerte en un retrete); después de su muerte, aparece en el *reino de ultratumba*, donde se transforma en un *alegre espantapájaros*, en un lastimoso bufón, *esclavo y jugador de mala suerte*. <<

[163] El asno era también una de las figuras del sistema de la fiesta popular medieval, por ejemplo, en la «fiesta del asno». <<

[164] Recordemos, a título de imagen paralela, el antiguo rito ruso según el cual, antes de su muerte, el zar era destronado y afeitado; después se le ponía una sotana monacal, con la que entregaba su espíritu. Es muy conocida en Rusia la célebre escena descrita por Pushkin en *Boris Godunov*, cuyo paralelismo con la escena que describimos es casi total. <<

[165] La literatura de las épocas siguientes conservará rasgos de estas descripciones, en especial bajo la influencia de Rabelais, como en las novelas de Scarron, por ejemplo. <<

[166] *Œuvres*, Pléiade, pág. 574; Poche, vol. IV, pág. 191. <<

[167] Se encuentra la misma pareja carnavalesca en la «isla de los Quisquillosos». Además de aquel de jeta roja elegido por el hermano Juan, aparece un quisquilloso grande y delgado que critica su elección. <<

[168] Las parejas cómicas de este tipo son muy antiguas. Dieterich se refiere en su *Pulcinella* a un guerrero jactancioso y a su escudero pintados en un antiguo vaso de Baja Italia (colección Hamilton). La similitud entre estos personajes y Don Quijote y Sancho Panza es notable (con la diferencia de que los dos primeros tienen un falo gigante). Véase Dieterich, *Pulcinella*, pág. 239. <<

[169] El amarillo y el verde son aparentemente los colores de las libreas en la casa del señor de Basché. <<

[169b] *Œuvres*, Pléiade, pág. 579; Foche, vol. IV, pág. 203. <<

[170] Idem, pág. 580; Poche, pág. 205, vol. <<

[171] *Desincornifislibulé*. <<

[172] *Esperruguancluzelubelouzerirelu*. <<

[173] *Œuvres*, Pléiade, pág. 582; Poche, vol. IV, pág. 209. <<

[174] *Morrambouzevesengouzequoquemorguatasacbacgueve zinnemaffressé*. <<

[175] *Œuvres*, Pléiade, pág. 582; Poche, vol. IV, pág. 209. <<

[176] La palabra «canica» y la expresión «jugar a las canicas» tenían el mismo sentido. Todas estas expresiones, *al golpe, al bastón, a las canicas*, poseían frecuentemente el sentido indicado, para los contemporáneos de Rabelais, por ejemplo, en el *Triumphe de dame Verolle* ya citado. <<

[177] *Trepigmemampenillorifrizonoufressuré*. <<

[178] *Enguolevezinemassez*. <<

[179] *Œuvres*, Piéiade, pág. 583; Poche, vol. II, pág. 211. <<

[180] *Œuvres*, Pléiade, pág. 85; Poche, vol. II, págs. 232-233.
<<

[181] Ídem, pág. 227; pág. 341-342, vol. I. <<

[182] Volvemos a encontrar este tema en Don Quijote en el episodio del combate contra los odres de vino que el caballero confunde con gigantes. En *El asno de oro*, de Apuleyo, el tema es tratado en forma más interesante aún. Lucio mata, a la puerta de una casa, a unas personas, a las que confunde con bandoleros, y ve correr la sangre en derredor. Al otro día por la mañana es citado ante el tribunal para responder por su asesinato. Su vida corre peligro. Pero en realidad ha sido víctima de una mistificación en broma. Los muertos no son otra cosa que odres de vino. El siniestro tribunal se convierte en escenario de risa general. <<

[183] En el *Orlandino*, de Folengo, obra compuesta en lengua italiana (no macarrónica), figura una descripción perfectamente carnavalesca del torneo de Carlomagno: los caballeros montan a lomo de asnos, mulas y vacas, y llevan cestas a modo de escudos y utensilios de cocina en vez de cascos: marmitas, cacerolas y cubos. <<

[184] *Œuvres*, Pléiade, pág. 228-229; Poche, vol. I, pág. 203-205. <<

[185] Para decirlo con la terminología marxista, esos representantes del antiguo poder y de la vieja concepción no eran más que los cómicos del orden mundial, «*cuyos verdaderos héroes* ya estaban muertos» (véase Marx y Engels, *Obras*, t. I, pág. 418, ed. rusa). La cultura cómica popular critica sus pretensiones (lo eterno y lo inmutable) bajo la perspectiva del tiempo en movimiento y renovación perpetuos. <<

[186] *Œuvres*, Pléiade, pág. 576; Poche, vol. IV, pág. 195. <<

[187] *Œuvres*, Pléiade, pág. 277; Poche, vol. I, pág. 343. <<

[188] En la edición canónica de los dos primeros libros (1542) Rabelais suprime todas las alusiones directas reemplazando «sorbonista» por «sofista». <<

[189] *Œuvres*, Pléiade, pág. 56; Poche, pág. 155, vol. II. <<

[190] *Œuvres*, Piéiade, pág. 38; Poche, vol. II, pág. 161. <<

[191] En esencia, todo día festivo destrona y corona a su rey y a su reina. Ver este motivo en el *Decamerón*: cada día se elige un rey o una reina que decide las órdenes de la jornada y los relatos a hacerse. <<

[192] *Œuvres*, Pléiade, págs. 14-15; Poche, vol. II, pág. 55. <<

[193] *Œuvres*, Pléiade, pág. 15; Poche, vol. II, pág. 57. <<

[194] Ídem, misma página. <<

[195] *Œuvres*, Pléiade, pág. 16; Poche, vol. II, pág. 57. <<

[196] *Œuvres*, Pléiade, pág. 18; Poche, vol. II, pág. 61. <<

[197] *Œuvres*, Pléiade, pág. 18; Poche, vol. II, pág. 63. <<

[198] *Œuvres*, Pléiade, pág. 22-23. <<

[199] *Œuvres*, Pléiade, pág. 23; Poche, vol., II, pág. 73-75. <<

[200] El pasaje entre corchetes es una variante de la primera edición; *Œuvres*, Pléiade, pág. 23; Poche, vol. II, pág. 75 y variante pág. 74. <<

[201] Ídem, pág. 24; Poche, vol. II, pág. 75. <<

[202] El carácter del episodio está determinado por las dos figuras de la fiesta popular de la vendimia: Buen Tiempo (que personifica la victoria final de la paz y el bienestar del pueblo, la abundancia) y Madre Loca, su esposa. De esta forma, el pasaje entero adquiere el estilo de una farsa carnavalesca. <<

[203] En su traducción libre, Fischart acentúa exageradamente el ambiente festivo y lo mira desde el punto de vista de la teoría grobianista. Grandgousier es contemplado como un fanático aficionado a las fiestas. Sigue luego una larga enumeración de las fiestas alemanas del siglo XVI: la fiesta de San Martín, las carnestolendas, la fiesta de la consagración de la iglesia, la feria, los bautismos, etc. Las fiestas se suceden sin descanso, hasta tal punto que para Grandgousier el año no es más que una larga fiesta continua. Según Fischart el moralista, éstas son un pretexto para la glotonería y el ocio. Este juicio contradice profundamente la concepción rabelesiana. Además, Fischart adopta siempre una actitud ambigua respecto a las mismas. <<

[204] El cuerpo del monstruo asociado al de la pecadora sentada sobre su lomo es en realidad un equivalente de las entrañas devoradoras-devoradas que dan a luz de la «fiesta de la naturaleza». <<

[205] Como dijimos, el drama satírico de la Antigüedad era el *del cuerpo y la vida corporal*. Monstruos y gigantes cumplían en el género un papel muy importante. <<

[206] Cf. Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, 1548 (reeditado en F. Gaiffe, París, 1910). <<

[207] *Prognostication des Laboureurs*, reed. por A. de Motaiglon en su *Recueil de poesies françaises des XV et XVI siècles*, t. II. <<

[208] *Op. cit.*, t. IV; es posible que la *Grande et Vraye Pronostication Nouvelle* sea de Rabelais. <<

[209] *Ibíd.*, t. XIII. <<

[210] *Ibíd.*, t. XII. <<

[211] *Œuvres*, Pléiade, pág. 899; Poche, vol. V, pág. 477. <<

[212] *Œuvres*, Pléiade, pág. 899; Poche, vol. V, pág. 479. <<

[213] El humanista italiano Nicolaus Leonicus, contemporáneo de Rabelais, había publicado en Lyon, en 1532, un diálogo sobre el juego de tabas. <<

[214] *Œuvres*, Pléiade, pág. 76; Poche, vol. II, pág. 207. <<

[215] Nuestra tesis se extiende, con algunas reservas, a las imágenes del juego en Lermontov (*Mascarada, Chtos y Lougine, Kaznatchéicha, El Fatalista*). Las imágenes del juego tienen un carácter muy particular en Dostoievsky (*El Jugador, El adolescente*). <<

[216] *Œuvres*, Pléiade, pág. 162; Poche, vol. II, pág. 437. <<

[217] *Œuvres*, Pléiade, pág. 164; Poche, vol. II, pág. 443. <<

[218] *Ibíd.*, pág. 164; Poche, vol. II, pág. 443. <<

[219] No explicamos aquí todo el sentido de este admirable episodio. Sólo nos interesan las imágenes del juego de dados. <<

[220] La querella sobre las mujeres es expuesta en detalle por Abel Lefranc en su introducción al *Libro Tercero*. <<

[221] *Œuvres*, Pléiade, pág. 428; Poche, vol. III, pág. 315. <<

[222] *La feria de Plundenweilern, Las bodas de Hans Wurst*, son obras de juventud escritas en el espíritu de Hans Sachs. En una de estas obras, que quedó inacabada y donde describe una fiesta popular (*Le mariage de Hans Wurst*), podemos observar ciertos aspectos del estilo carnavalesco, especialmente las numerosas injurias groseras en nombres propios. <<

[223] Goethe: *Viajes en Suiza y en Italia*. <<

[224] *Ibíd.* <<

[225] *Ibíd.* <<

[226] «Y en tanto no hayas comprendido este ¡muere y transfórmate!, no serás sino un huésped melancólico en la tierra tenebrosa». (Goethe, *Pages immortelles*, París, Correa, 1942, pág. 180). <<

[227] «No se lo digáis a nadie sino al Sabio, pues la muchedumbre está pronta a burlarse». <<

[228] Goethe: *Conversaciones de Goethe recopiladas por Eckermann*. <<

[229] El elemento carnavalesco (grotesco, ambivalente) es más objetivo, en relación con el romanticismo, en la obra de Heine, aunque el elemento subjetivo heredado del romanticismo predomina en ella. He aquí estos versos característicos de *Atta Troll*: «¡Este *sabio desatino*! / ¡*Sabiduría insensata*! / ¿Suspiro mortuorio que tan de pronto / Se transforma en *risa*?». <<

[230] *Voyage en Italie, éd*. Arbier, T. I, pág. 85. <<

[231] *Œuvres*, Pléiade, págs. 576-577; Poche, vol. IV, pág. 197. <<

[232] *Œuvres*, Pléiade, págs. 576-577; Poche, vol. IV, pág. 197. <<

[233] *Ibid*., pág. 577; vol. IV, pág. 199. <<

[234] En calidad de ejemplo paralelo, citaremos una interesante leyenda saturnalesca y carnavalesca concerniente al rey Pétaud y su corte. Rabelais la recuerda (Libro III, cap. VI), al igual que la *Satire Ménipée* y Moliere en *Tartufo* (acto I, escena I). He aquí la definición que da Oudin en sus *Curiositez francoises: «La corte del Rey Pétault*; todo el mundo es allí Amo: un lugar donde todo el mundo manda, donde no se conoce ninguna diferencia entre amos y vasallos». (*Curiositez francoises*, París, Antoine de Sommaville, 1640, pág, 120). En la obra anónima *Essai sur les diclons*, que es de la segunda mitad del XVI, se encuentra la explicación siguiente: «Es la corte del rey Petault un lugar donde cada uno es su propio amo». <<

[235] Ver sobre este punto Jolibois, *La Diablerie de Chaumont*, 1838. <<

[236] Ver Otto Driesen: *Der Ursprung des Harlequin*, 1904.
<<

[237] La expresión camavalesco-culinaria *ragout de Penthée* era corriente en la literatura del siglo XVI. <<

[238] La leyenda, que ha persistido hasta los últimos tiempos, según la cual Rabelais habría sufrido crueles persecuciones en vísperas de su muerte, ha sido enteramente descartada por Abel Lefranc. Aparentemente, él murió en medio de una paz total, sin haber perdido la protección de la corte ni el apoyo de sus amigos poderosos. <<

[239] Dobrolioubov: *Poesías de Ivan Nikitine*, Obras escogidas en 6 vol., t. VI, Goslitizdat, Leningrado, 1963, pág. 167 (en ruso). <<

[240] Sería muy interesante analizar las etimologías y matices del léxico de la fiesta en las diferentes lenguas, así como estudiar las imágenes de fiesta en el lenguaje popular, el folklore y la literatura: en esta totalidad, se integran en el cuadro de conjunto del mundo en fiesta, del universo *en fiesta*. <<

[241] La tentativa más notable hecha para descubrir la sensación de fiesta en el hombre, es la de O. F. Bollnow en *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Ueberwindung des Existenzialismus*, Stuttgart, 1955. Al final del volumen figura un estudio complementario especial, consagrado a la fiesta: «Zur Anthropologie des Festes» (páginas 195-243). El autor no cita ningún documento histórico, no establece distinción alguna entre las fiestas populares (carnaval) y oficiales, ignora el aspecto cómico del mundo, la universalidad, el utopismo de la fiesta. Pero, a pesar de estas lagunas, el libro de Bollnow contiene muchas observaciones válidas. <<

[242] *Es preciso notar la ausencia casi total de imágenes del banquete en el episodio de la abadía de Théléme. Aun cuando todas las salas han sido enumeradas, por raro que parezca, la cocina ha sido olvidada; no hay lugar para ella en Théléme*. <<

[243] La tradición del *simposium* grotesco ha seguido viviendo bajo una forma empobrecida: la encontramos en numerosos hechos del XIX (por ejemplo, en las conversaciones de mesa de Beethoven); de hecho, ha sobrevivido hasta nuestros días. <<

[244] Francois Habert de Issoudun: *Le Songe de Pantagruel*.
<<

[245] Esta «visión cómica de ultratumba» de las canciones de Cambridge ha sido publicada en *The Cambridge songs edited by Kar Breul*, Cambridge, 1915, págs. 59-85. <<

[246] Ver *Poems attrib. to Walter Mapes*, ed. Th. Wright, Londres, 1841. <<

[247] Se cree que esta obra fue escrita por «Magister Golias». Es el seudónimo que toma un libertino, un hombre que sale de las costumbres ordinarias de la vida, que ha escapado a las concepciones oficiales. Este seudónimo se aplica igualmente a los borrachines, juerguistas, disipados. Se sabe que los «vagantes» se llamaban también «Goliards». Etimológicamente, este nombre tenía una doble interpretación: derivaba por una parte del latín *gula* y del nombre de Goliat; las dos interpretaciones —que en realidad no se oponen— tenían validez, desde el punto de vista semántico. Los filólogos italianos F. Neri y F. Ermini han demostrado la existencia de un «ciclo de Goliat» particular. Goliat, gigante bíblico, había sido opuesto, por San Agustín y Beda el Venerable, a la cristiandad como la encarnación del principio anticristiano. Las leyendas y canciones comenzaron a asediar a este personaje, que se convirtió en el símbolo de la glotonería y la embriaguez. Aparentemente, el nombre ha suplantado a muchos nombres folklóricos locales de gigantes que encarnaban el cuerpo grotesco. <<

[248] La disputa del clérigo y del caballero ha sido igualmente tratada en las obras en lengua vulgar (ver Ch. Oulmont, *Les Débats du clerc et du chevalier*, París, 1911). <<

[249] Publicado en el *Recueil Méon*, t. IV, pág. 175. <<

[250] En vida de Rabelais, esta obra fue reeditada siete veces, e incluso con otros títulos. Escrita bajo la influencia de los dos primeros Libros de Rabelais, fue, a su vez utilizada por este último en su *Cuarto Libro* (episodios de la guerra de las Morcillas y del gigante Bringuenarilles). <<

[251] En su *Schlaraffenland*, Hans Sachs describe un país donde la ociosidad, la pereza y la glotonería son un honor; aquel que se distingue por su ociosidad y glotonería es recompensado; quien *combate las morcillas* es consagrado caballero; los dormilones son gratificados, etc. Vemos imágenes paralelas a éstas en Rabelais: episodio de la guerra de las morcillas y de la estancia de Alcofribas en la boca de Pantagruel. Pero se percibe en Hans Sachs una fuerte tendencia moralizadora, ausente en Rabelais. <<

[252] Estaba todavía completamente vivo en el siglo XVI; lo prueban los cuadros de Peter Brueghel el Viejo: dos estampas: *Cocina magra* y los estudios *Batalla entre Mardi-Grass y Caréme*, así como *Torneo entre Caréme y Carnaval*; estas telas se sitúan hacia 1560. <<

[253] *Œuvres*, Pléíade, pág. 708; Livre de poche, vol. IV, pág. 531. <<

[254] Rabelais y sus contemporáneos conocían muy bien, según las fuentes antiguas, el sentido de falo dado a la alta torre. He aquí un fragmento de Luciano: *De la diosa de Syria*: «Bajo este pórtico están ubicados los *falos* construidos por Baco: *su altura es de trescientos palmos*. Todos los años un hombre trepa a la cima de uno de los falos, y permanece allí siete días… La multitud está persuadida de que este hombre, en aquel lugar elevado, conversa con los dioses, pidiéndoles la prosperidad de toda Siria…» (Luciano, *Œuvres*, pág. 448). <<

[255] La crítica de las supersticiones es formulada en el espíritu de la evangelización moderada que, en el momento en que Rabelais escribía este pasaje, parecía tener el apoyo real. <<

[256] Existe un motivo análogo en Erasmo (*Adagia*, III, 10-1): comienza por decir que sólo el hombre viene al mundo desnudo y deduce que ha nacido «no para la guerra, sino para la amistad». <<

[257] «Hacer un palmo de narices», «tener a uno entre ojos».
<<

[258] Laurent Joubert, *Erreurs populaires et propos vulgaires tocuhant la medicine et le régime de santé*, Bordeaux, 1579.
<<

[259] De hecho esta lógica grotesca se extiende también a las imágenes de la naturaleza y de las cosas, donde ella se dirige también al fondo (agujeros) y a las excrecencias. <<

[260] Montaigne, Pléiade, pág. 825; Libre de poche, vol. III, pág. 72. <<

[261] Recordemos los juicios de Goethe en su conversación con Eckermann a propósito del cuadro del Corregio: *El destete del Niño Jesús* y de la escultura de la vaca alimentando a su ternero (*La Vaca*, de Miran). Lo que él celebra es precisamente la dualidad de los cuerpos que subsiste aquí a escala reducida. <<

[262] El nuevo canon de la buena conducta en sociedad es a su vez inspirado por las concepciones clásicas. Para ser bien educado es preciso: no poner los codos en la mesa, caminar sin sacar los omóplatos ni balancear las caderas, contener el vientre, comer sin ruido y con la boca cerrada, no sorber ni rascarse la garganta, etc.; es decir, eliminar las brusquedades. Sería interesante seguir de cerca el combate entre la concepción grotesca y la concepción clásica en la historia del vestido y de la moda y, mejor aún, el tema de este combate en la historia de la danza. <<

[263] *Œuvres*, Pléiade, pág. 425; Poche, vol. III, págs. 305-307. <<

[264] *Ibid.*, Pléiade, pág. 346; Poche, vol. II, pág. 107. <<

[265] *Œuvres*, Pléiade, pág. 179; Livre de Poche, vol. I, pág. 67. <<

[266] *Œuvres*, Pléiade, pág. 227; Livre de Poche, pág. 201.
<<

[267] Las imágenes que expresan este combate están a menudo mezcladas con las otras, reflejando la lucha paralela que se desarrolla en el cuerpo del individuo contra su nacimiento en los dolores y el presentimiento de la agonía. El temor cósmico es más profundo y esencial; parece refugiado en el cuerpo procreador de la humanidad, y de este modo se insinuó en los fundamentos mismos de la lengua, de las imágenes y del pensamiento. Este temor cósmico es, pues, más esencial y fuerte que el temor individual y corporal de la muerte violenta, si bien a veces sus voces se unen en las imágenes folklóricas y sobre todo literarias. Este temor cósmico ha sido legado por la impotencia de los primeros hombres frente a las fuerzas de la naturaleza. La cultura popular ignoraba este temor, lo anestesiaba por medio de la risa, de la corporalización cómica de la naturaleza y del cosmos, pues estaba fortalecida en su base por la confianza indefectible en el poder y en la victoria final del hombre. Por el contrario, las culturas oficiales utilizaban a menudo, e incluso cultivaban, este temor a fin de humillar y oprimir al hombre. <<

[268] *Œuvres*, Pléiade, pág. 291; Livre de Poche, vol. I, pág. 379. <<

[269] *Ibíd.*, pág. 292; Livre de Poche, vol. I, pág. 381. <<

[270] Se encuentra una abundante documentación folklórica sobre el cuerpo de piedra del gigante y sus utensilios en el libro de Salomón Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, t. III. «Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires», págs. 364-433. Cf. Sébillot: *Le Folklore de France*, t. I, págs. 300-412. <<

[271] Cf. igualmente la descripción de la escena para *Le Mystere de la Passion* dado en Valenciennes en 1547, que figura como anexo a la *Histoire de la langue et de la litterature Françaises*, Petit de Julleville, 1900, t. II, págs. 415-417. <<

[272] El *Rig Veda*, primero de los cuatro libros sagrados hindúes, describe el nacimiento del mundo, surgido del cuerpo de un hombre, Purusha: los dioses lo han inmolado y han despedazado su cuerpo, cuyas diferentes partes crearon los diversos grupos de la sociedad y elementos cósmicos: de su boca han surgido los brahmanes; de sus brazos, los guerreros; de sus ojos, el sol; de su cabeza, el cielo; de sus piernas, la tierra, etc. En la mitología alemana cristianizada, encontramos una concepción similar: el cuerpo es formado por diferentes partes del mundo: el cuerpo de Adán comprendía ocho partes: la carne, formada a partir de la tierra; los huesos, de la piedra; la sangre; del mar; los cabellos, de vegetales; los pensamientos, de las nubes, etc. <<

[273] Ronsard, *Préface de la Francia de*, París, Bathélemy Mace, 1605, pág. 21. <<

[274] Tratado *Des vents*, t. VI, *Œuvres complètes*, págs. 99, 101. <<

[275] *Œuvres*, Pléiade, pág. 337; Poche, vol. III, pág. 85. <<

[276] Hipócrates, *Prognostics et prorrhétiques*, París, Crochard, 1813, pág. 7. <<

[277] *Ibíd.*, págs. 11-12. <<

[278] Georges Lote define así esta situación de la medicina; «Sin embargo, la *ciencia de las ciencias*, en el siglo XVI, es la medicina, que alcanza un favor inmenso y un crédito que no encontrará en el siglo XVII» (Georges Lote, *La Vie et l'œuvre de Francois Rabelais*, pág. 163). <<

[279] En la época de Rabelais, la creencia de que todas las partes del cuerpo tenían su correspondencia en los signos del zodíaco era admitida por todos. Las imágenes del cuerpo humano, en cuyo interior los signos del zodíaco están repartidos en los diferentes órganos y partes, estaban muy difundidas. Estas imágenes eran de carácter grotesco y filosófico. Georges Lote da, en anexo a su monografía, el cuadro VIII (págs. 252-253), tres diseños de los siglos XV y XVI en que figuran la correspondencia de cada parte del cuerpo con uno de los signos zodiacales, así como su localización. <<

[280] *Œuvres*, Pléiade, pág. 509; Livre de Poche, vol. III, págs. 521-523. <<

[281] *Œuvres*, Pléiade, pág. 888; Livre de Poche, vol. V, pág. 427. <<

[282] Pues su estilo no es rabelesiano. Sin embargo, no podemos descartar la hipótesis de que el autor del *Libro Quinto* haya tenido a la vista el plan y los primeros manuscritos de Rabelais, que contenían la idea general de este pasaje. <<

[283] En el universo dantesco, el punto más alejado con relación a la divinidad es el triple hocico de Lucifer, que devora a Judas, Bruto y Casio. <<

[284] *Œuvres*, Pléiade, pág. 888; Livre de Poche, vol. v, págs. 426-427. <<

[285] *Œuvres*, Pléiade, pág. 43; Livre de Poche, vol. II, pág. 121. <<

[286] *Œuvres*, Pléiade, págs. 43-44; Livre de Poche, vol. II, págs. 121-123. <<

[287] Es uno de los gestos denigrantes más difundidos en el mundo entero. Figura asimismo en la antiquísima descripción de las cencerradas del siglo XIV que nos ofrece el *Roman de Fauvel*: mientras que se interpretan canciones sobre este beso, algunos de los participantes muestran su trasero. Notemos que el episodio siguiente forma parte de la leyenda tejida en torno a Rabelais: nuestro autor, recibido un día por el Papa, habría aceptado besar el rostro al revés del Soberano Pontífice, tan sólo a condición de que estuviese bien lavado. En el libro, los Papimanos prometen cumplir este rito cuando el Papa les conceda una audiencia.

En *Salomón et Morcoul* se encuentra el episodio siguiente: Salomón se niega cierto día a acordar una audiencia a Marcoul; para vengarse, éste emplea un subterfugio para atraer a Salomón hacia él; lo recibe sentado en la estufa y mostrándole su trasero le dice: «Ya que no has querido verme la cara, mira entonces mi trasero». <<

[288] *Œuvres*, Pléiade, pág. 46; Livre de Poche, vol. II, pág. 129. <<

[289] *Œuvres*, Pléiade, pág. 46; Livre de Poche, vol. II, pág. 129. <<

[290] *Œuvres*, Pléiade, pág. 10; Livre de Poche, vol. II, pág. 43. <<

[291] *Œuvres*, Pléiade, págs. 407-408; Livre de Poche, vol. III, págs. 263-265. <<

[292] Evidentemente, no hace falta dar a todo esto un valor de ateísmo racionalista abstracto. Esto no es sino el correctivo cómico de cualquier seriedad unilateral, el alegre drama satírico que restablece la integridad ambivalente y eternamente inacabada de la vida. <<

[293] *Œuvres*, Pléiade, págs. 295-296; Livre de Poche, vol. I, págs. 391-393. <<

[294] Estas palabras son una alusión disfrazada al Evangelio, donde el signo de la resurrección de la hija de Jairo es el hecho de que se alimente. <<

[295] *Œuvres*, Pléiade, pág. 296; Livre de poche, vol. I, pág. 393. <<

[296] *Œuvres*, Pléiade, pág. 300; Livre de Poche, vol. I, págs. 399-401. <<

[297] *Œuvres*, Pléiade, pág. 302; Livre de Poche, vol. I, pág. 405. <<

[298] *Œuvres*, pág. 192. <<

[299] Fue descubierto en 1886 en una sepultura egipcia. <<

[300] Estos elementos de lo cómico grotesco existían, lo hemos dicho, en estado embrionario en la *Visión de Tungdal*: ejercieron gran influencia sobre las artes plásticas; así, Jerónimo Bosch, en uno de sus cuadros realizados alrededor de 1500, señala los aspectos grotescos de la *Visión* (los pecadores son asados por Lucifer encadenado a una chimenea). En la catedral de Bourges hay unos frescos del siglo XIII en los cuales los elementos de lo cómico grotesco son puestos en evidencia en la pintura del infierno.
<<

[301] Esta visión ha sido analizada en detalle por Otto Driesen, *op. cit.*, págs. 24-30. <<

[302] Según numerosos autores modernos (por ejemplo, Lote), Rabelais tenía marcada predilección por la fantasía celta. En efecto, hasta en la literatura antigua seleccionaba elementos que tuvieran este origen (en Plutarco sobre todo). <<

[303] Sus obras son: *Nombres divinos, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica*. <<

[304] El célebre personaje provenzal de la «princesa lejana» es un híbrido entre el alejamiento jerárquico del pensamiento oficial de la Edad Media y el distanciamiento en el espacio real de la poesía lírica popular. <<

[305] *Œuvres*, Pléiade, págs. 59-60; Livre de Poche, vol. II, pág. 165. <<

[306] Notemos que cuando los ancianos mueren de alegría, sus hijos son los triunfadores. Se trata, de hecho, de una victoria de la vida joven. <<

[307] *Œuvres*, Pléiade, pág. 403; Livre de Poche, vol. III, pág. 255. <<

[308] La primera edición apareció en 1503; dos más salieron en 1532. <<

[309] En el libro de Valero Máximo, que gozaba de una inmensa popularidad en la Edad Media, encontramos igualmente un capítulo especial (el capítulo XII del IX libro): «Las muertes extraordinarias». Rabelais sacó de él cinco casos.

La colección erudita de Batista Fulgosa (1507), comprende igualmente un capítulo sobre las muertes extraordinarias, de las que Rabelais tomó dos casos. Estas colecciones atestiguan la extrema popularidad de este tema en la Edad Media y el Renacimiento. <<

[310] Trataremos los fenómenos de la imaginería artística popular todavía incomprendidos y desatendidos, los fenómenos espontáneos y dialécticos. Hasta la fecha, no se habían estudiado nunca sino los que expresan las relaciones de lógica formal, o que, siendo causales, entran en el cuadro de estas relaciones; son fenómenos situados, por así decirlo, sobre una superficie plana, unidimensional y unitonal, que diseñan la estática del objeto y permanecen ajenos al devenir y a la ambivalencia. Cuando ésta es, justamente, la dialéctica en la forma figurada que encontramos en los fenómenos de la cultura cómica popular. <<

[311] Esta descripción del *Román de Fauvel* añade: «Allí unos enseñan su culo al aire». <<

[312] Las esferas no publicadas del lenguaje juegan habitualmente un gran rol en el período de adolescencia del escritor, preparando su *originalidad creadora* (siempre ligada a una cierta destrucción del cuadro del mundo predominante, con su revisión, por parcial que sea). Veamos, por ejemplo, su rol en la adolescencia de Flaubert; en conjunto, su correspondencia y la de sus amigos (en todos los períodos) ofrece una documentación rica y notablemente fácil, que permite estudiar los fenómenos aquí definidos (formas familiares de lenguaje, obscenidades, injurias afectuosas, comicidad verbal sin fin, etc.). Ver especialmente las cartas de De Poitevin a Flaubert y las de éste a Feydau. <<

[313] Esta expresión, *coq-à-l'áne*, que designaba las palabras incoherentes y sin lógica, existía sin duda ya antes. <<

[314] Los defensores del método histórico-alegórico han intentado desairarlas todas. <<

[315] *Œuvres*, Pléiade, págs. 217-218; Livre de Poche, vol. I, págs. 169-171. <<

[316] Este es el carácter que reviste la celebración de las deudas por Panurgo. En la literatura italiana, la alabanza de doble sentido está igualmente muy difundida. Ver Berni, *Lode del Debito (Alabanza de las deudas)* y la alabanza de los juegos de cartas. <<

[317] Thomas Sébillet: *Art poëtique francoys*, Paris, Cornély, 1910. <<

[318] *Der Satyrische Pylgram* (1666), de Grimmeishausen, constituye una interesante muestra del elogio-injuria retorizado bajo forma de tratado cómico. Tiene como subtítulo: «Lo cálido y lo frío, lo blanco y lo negro». En su prefacio, el autor declara que no hay en el mundo, aparte de Dios, nada perfecto y que, aparte del diablo, nada tan malo que no pueda ser elogiado bajo algún aspecto. La obra trata veinte temas (el hombre, el dinero, las danzas, las mujeres, las armas y la pólvora, la guerra, la mascarada, la medicina, etc.). Cada uno de ellos comienza por ser elogiado para sel enseguida denigrado, y, finalmente, el autor ofrece una especie de síntesis. <<

[319] Montaiglion, *Recueil*, t. i, págs. 11-16. <<

[320] *Ibíd*., t. III, págs. 15-18. <<

[321] *Ibíd.*, t. v, págs. 110-116. <<

[322] Es interesante advertir que este antiguo blasón es retomado por el Máxime Maximytch de Lermontov; se le encuentra igualmente en Shakespeare (Yago, *Otelo*). <<

[323] Al final del siglo pasado, se publicaron interesantes documentos sobre los blasones populares de diversas provincias de Francia. He aquí algunos estudios: H. Gaidez y P. Sébillot, *Blason populaire de la France*, París, 1884; Canel: *Blason populaire de la Normandie*, París, 1857; Banquier: *Blason populaire de la Franche-Comté*, París, 1897. <<

[324] La célebre farsa de Fierre Gringoire, *Le jeu du Prince des Sots*, comienza con un grito (pregón) lanzado a los bobos de toda condición. (Cf. Picot, *Recueil*, t. II, pág. 168).
<<

[325] En su poema *El Paria*, Goethe trata de manera muy interesante el tema de la bicorporalidad, bajo su aspecto filosófico. La fusión del elogio y de la injuria (por relación a la divinidad) sobre el plano del tono único temático (y no estilístico) se expresa así:

Yo le susurraría tiernamente

Y le gritaría salvajemente

Lo que me ordena la clara razón

Colmado todo mi pecho:

Que estos pensamientos, estos sentimientos

Sean enigmas eternamente. <<

[326] Cf. *Carmina popularia*, ed. Bergk, fr. 18. <<

[327] Marx y Engels, *Obras*, t. I, pág. 418 (ed. rusa). <<

[328] *Œuvres*, Pléiade, t. I, pág. 187; Livre de Poche, vol. I, pág. 87. <<

[328b] Jean Plattard: *L’Adolescence de Rabelais en Poitou*, pág. 33. <<

[329] *Œuvres*, Pléiade, pág. 718; Livre de Poche, pág. 559. <<

[330] Después de su muerte, sus herederos no tuvieron prácticamente nada que recibir. Incluso la pensión atribuida a Rabelais no le fue dada por falta de recursos. <<

[331] *Œuvres*, Pléiade, pág. 331; Livre de Poche, vol. III, págs. 71-73. <<

[332] *Œuvres*, Pléiade, pág. 335; Livre de Poche, vol. III, pág. 81. <<

[333] Georges Lote (*op. cit.*, pág. 387 sqq.) efectúa una identificación detallada de Guillaume du Bellay, en el mismo sentido. <<

[334] Probable alusión al español «garganta»; el provenzal conoce el término *gargantuon* o glotón; aparentemente, la etimología de Gargantúa es idéntica a la de los otros héroes: garganta-gaznate (*gorge-gosier*). <<

[335] Aunque resulte posible encontrar en esta palabra ciertas raíces provenientes de la lengua nacional y una confusa toma de conciencia del significado etimológico. Tal es la hipótesis de Sainéan (*op. cit*., t. II, pág. 458). <<

[336] *Œuvres*, Pléiade, pág. 231; Livre de Poche, vol. I, pág. 213. <<

[337] La época contemporánea también había colocado el «espejo de la comedia» ante el rostro del latín estilizador y ampuloso de los ciceronianos. El latín macarrónico surgió como reacción al purismo ciceroniano de los humanistas. No se trata en absoluto de una parodia del latín de cocina: el latín macarrónico, si bien posee una sintaxis totalmente exacta, se halla simplemente inundado de palabras de la lengua popular provistas de terminaciones latinas. El mundo de las cosas y nociones modernas, totalmente extraño a la Antigüedad y a la época clásica, desemboca en las formas de las construcciones latinas. <<

[338] Nuestro autor sentía especial predilección por el dialecto gascón, el más enérgico y rico en juramentos e imprecaciones. Compartía esta preferencia con toda su época. Montaigne ofrece también una semblanza elogiosa de él (*Essais*, lib. II, cap. XVII). <<

[339] La obra fue editada nuevamente por F. Noulet en Toulouse, 1892. <<

[340] La Edad Media sólo conoció la *comicidad* primitiva de la *lengua extranjera*. En los misterios, las frases dichas en lenguas inexistentes que debían provocar la risa por su *ininteligibilidad* son bastante corrientes. La célebre farsa de *Maite Pathelin* ofrece un ejemplo más importante del mismo procedimiento. El héroe habla bretón, lemusín, flamenco, lorenés, picardo y normando y, para terminar, el latín macarrónico y el logogrifo (*grimoire*), es decir, una lengua inexistente. Algo análogo encontramos en el episodio de Panurgo que responde a Pantagruel en siete lenguas, dos de las cuales son inventadas. <<

[341] Estienne Dolet habló de los principios de la traducción en el siglo XVI en *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540). Joachim du Bellay, en su *Defense et Illustration de la langue française* (1549), confiere, a su vez, un sitial importante a los principios de la traducción. Sobre las traducciones de esta época, ver P. Villey: *Les Sources d'idées au XVI siécle* (1912); en *Amyot, traducteur de Plutarque*, París, 1909, R. Sturel ofrece una serie de magníficos análisis de los métodos de traducción (analiza el texto inicial de la traducción de Amyot, explicando al mismo tiempo la tendencia general adoptada por los traductores del siglo XVI). <<

[342] A. Dieterich, *Pulcinella*, 1897, pág. 82. <<

[343] *Ibid*., pág. 250. <<

[344] «Tan sólo la desvergüenza e impudicia verdaderamente divinas de Pulcinella, dice Dieterich, son capaces de elucidarnos el carácter, el tono y la atmósfera de la farsa y de las atelanas antiguas» (*Op. cit*., pág. 266). <<

[345] Evidentemente, el pueblo mismo también participa, pero se distingue de los otros protagonistas (aparte de las restantes diferencias) por la capacidad y el derecho a tener una risa ambivalente. <<